This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

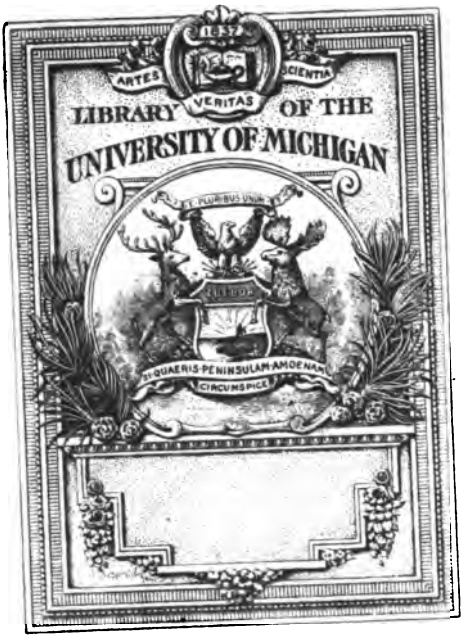
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,178,674


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

806
L777
no 36
copy 2

LITERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
a. o. Professor an der Universität
München

UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

Heft XXXVI

ERICH ECKERTZ

HEINE UND SEIN WITZ

BERLIN
Verlag von Emil Felber
1908

Heine und sein Witz

Von

Erich Eckertz

BERLIN
Verlag von Emil Felber
1908

Alle Rechte vorbehalten!

Inhalt

1. **Vorbemerkungen: Der Witz im Sinne Heines** . S. 1—13
   Abgrenzung nach aussen 3 — Das Stoffliche 7 — Das Technische 10.
2. **Vorbedingungen und Grundlagen** . . . . . S. 14—28
   Eltern 14 — Konstitution 16 — Rasse (Jüdisches, Deutsches, Gallisches) 17 — Aufenthalt (Das Europäische) 20 — Ereignis 22 — Erlebnis 25.
3. **Eigenes und Fremdes — Heine und sein Witz im Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen** . . S. 29—113
   Werden und Wesen des modernen Witzes 30 — H. und die Grossen (Aristophanes, Cervantes, Shakespeare, Molière, Goethe) 33 — H.'s Witz und Falstaffs Komik 38 — H's Witz und Goethes Humor 45 — H. und der Witz der Aufklärung (Voltaire, Lessing, Lichtenberg) 58 — H. und der Witz der Romantik 63 — Sterne — Jean Paul 67 — Brentano 72 — Schlegel 76 — Hoffmann 77 — H. und der Witz der jungdeutschen Zeitgenossen 79 — Grabbe 81 — Menzel 82 — Pückler-Muskau 83 — Varnhagen 84 — Ludwig Robert 85 — Börne 87 — Hohes Lied, Volkslied und Antike 93 — H. und verwandte Künstler 101 — H.'s Witz und Offenbachs musiquette 102 — H.'s Witz und Chopins Salonkunst 104 — H., Schopenhauer, Nietzsche 108 — Nachfolger 111.
4. **Periodische Wandlungen in Stoff und Stimmung** S. 114–137
   Fünf Perioden: 1. bis 1825; Romantik und Orient, der freudlose Witz 115 — 2. bis 1830: Gebirge und See, der Wille zum Humor 119 — 3. bis 1840; Paris, politische Satire 124 — 4. bis 1848; Pyrenäen und Deutschland, Wiederaufleben der 2. Periode 127 — 5. bis 1856; Montmartre, Wiederaufleben der 1. Periode 130.

200481

5. Stehende Formen . . . . . S. 138—196
Rythmischer Witz: Selbstwitz 140 — Trivialität 143 — Prosaismus 145 — Gleichgültiges 148 — Oxymone 150 — Aufzählung 152 — Intervallischer Witz: Wunsch 156 — Rat 158 — Folgerung 160 — Resultat 162 — Schlusskritik 164 — Refrain 166 — Reim 168 — Vergleich 172 — Akkordischer Witz: Parodie 179 — Ironie 182 — Wortwitz 186: Mischwort 187 — Doppelsinn 188 — Klangspiel 194.

In das 3. Kapitel sind eine Reihe schon gedruckter Studien und Aufsätze verarbeitet: Falstaff und Heine, Köln. Ztg. 19. 11. 05; Heine und Chopin, Köln. Ztg. 4. 3. 06; Heine und Börne, Euphorion 13,136 f; Goethes Humor und Heines Witz, Beil. zur Allg. Ztg. 6. u. 7. 6. 06; Der Witz der Grossen und der moderne Geist. Von Voltaire über Heine bis zu Nietzsche, Sonntagsbeil. zur Voss. Ztg. 14. u. 21. 7. 07; Das Musikalische im Schaffen moderner Genies, Berl. Tagebl. Zeitgeist 30. 9. 07.

Die Werke sind citiert nach der Ausgabe von Elster, die Briefe nach der von Karpeles; bei den Zusammenstellungen mit Shakespeare, Goethe und der Romantik ist Band und Seite nicht angegeben.

I.

Vorbemerkungen: Der Witz im Sinne Heines

In Heines Witz spiegelt sich der ganze Heine, denn es gibt sich in ihm zu erkennen Heines Rasse, Heimat und Aufenthalt; jüdische, deutsche und gallische Art, sein bewegtes Schicksal, sein ruheloses Leben, seine Gemütsart und Denkweise. Der Witz erschliesst uns also den Künstler und Menschen Heine. Ferner: in Heines Witz spiegelt sich seine bewegte und ruhelose Zeit, das Ereignis, im weitesten Sinne, das Grossstadtleben, die politische, gesellschaftliche und literarische Umwelt des XIX. Jahrhunderts, des nachnapoleonischen Europa. Deswegen ist sein Witz ein Schlüssel für den Zustand seiner Zeit. Endlich: in Heines Witz leben auf und vermischen sich die geistigen Werte der Vergangenheit: Klassik und Romantik; die hellenische, die orientalisch-jüdische, die mittelalterlich-deutsche Welt und Weltanschauung; bestimmter: die Bibel und das Volkslied, ein Shakespeare und ein Goethe. Deswegen ist sein Witz ein Inbegriff des modernen Geisteslebens im weitesten Sinne. Dass von allen diesen Faktoren der Persönlichkeit, der Mitwelt und Vergangenheit keiner einheitlich wirkte, verhindert, dass Heine einer der Grössten ist in der Weltliteratur; dass diese verschiedenartigsten Faktoren in seinem Geist immer bereit standen

und vereint losschlugen, bewirkt, dass er der grösste Künstler des Witzes ist. Den reichen und mannigfachen Gehalt Heines und seines Witzes ziert eine würdige Form. Sein Vers steht neben Goethe, seine Prosa neben Schopenhauer und Nietzsche.

Der vielseitige Gehalt lässt sich nur durch eine vielseitige Untersuchung zur Darstellung bringen. Heines Witz ist nach seiner Entstehung, seiner Entwicklung und seinen Formen zu prüfen. Besonders die Untersuchung seines Entstehens trägt dazu bei, sein Wesen zu erforschen und zu erhellen. Denn es handelt sich hier einmal um die Kräfte, die dem Witze das Leben und die Grundzüge seines Wesens geben, also Vererbung, körperliche Anlage und Rasse (Heimat, Nationalität und Aufenthalt), ferner um die Kräfte, die ihn grossziehen und bis zuletzt gedeihen lassen: die Eigentümlichkeit des Ereignisses und des Erlebnisses, also die Innenwelt und die staatliche und gesellschaftliche Umwelt; an dritter Stelle endlich die geistige Umwelt: die Vorgänger und Zeitgenossen, die Heine und seinen Witz schulen und ihm das geistige Gepräge geben. Vor allem hier wird in mancherlei Gegenüberstellung zwar das mit anderen gemeinsame, aber auch das nur ihm eigene zu Tage treten. Hier handelt es sich also weniger darum, seiner Entstehung nachzuforschen, als seine eigenartige Stellung im modernen Geistesleben zu bestimmen. Diesem Hauptteile der Behandlung des Heineschen Witzes im Zusammenhang mit anderen Kräften hat eine zweifache Behandlung des Heineschen Witzes an sich zu folgen. Einmal ist Heine und sein Witz als eine variable Grösse zu betrachten, das also, was sich an ihm wandelt und wie es sich wandelt; in zweiter Linie als konstante Grösse, das also, was trotz manchen Wandels immer besteht, die Formen, die Technik.

Bevor wir aber die Beweisaufnahme antreten, lassen wir Heine das Wort; ehe er uns als Schöpfer des Witzes entgegentritt, wird er als Ästhetiker und Kritiker des Witzes vernommen. Was Heine vom Witz im Allgemeinen sagt, gilt naturgemäss von seinem insbesondere. So bilden denn Heines Worte über den Witz eine geeignete Einführung in das Werk. Das Gewicht fällt also weniger auf eine erschöpfende Analyse des Witzes etwa im Sinne Kuno Fischers oder Sigmund Freuds, als vielmehr auf eine zusammenfassende Deutung Heinescher Gedanken. Jean Paul schrieb eine zusammenhängende Ästhetik des Witzes. Heine macht hier und da abgerissene Bemerkungen, aus denen nur mühevoll ein Zusammenhang zu konstruieren ist.

Wenn Heine sich über den Witz Menzels äussert (7,422):[1] „Wolfgang Menzel ist der witzigste Kopf; es wird interessant und wichtig für die Wissenschaft sein, wenn man an seinem Schädel einst phrenologische Untersuchungen machen kann. Ich wünsche, dass man ihm den Kopf schone, wenn man ihn prügelt, damit die Beulen, die neu sind, nicht für Witz und Poesie gehalten werden," so schlägt Heine scherzhaft vor, die ausgestorbenen Stammlande des Witzes aufzusuchen und zu erforschen. Ernster zu nehmen und brauchbarer erscheint uns Heines Neigung, den Witz in seiner flüchtigsten Erscheinung zu beobachten, da, wo er ihn in seiner Kurzlebigkeit hascht und sein Gebärdenspiel verfolgt (3, 481): „Die Muskeln des Gesichts sind in krampfhaft unheimlicher Bewegung, und wer sie beobachtet, sieht des Redners Gedanken, ehe sie ausgesprochen sind. Dieses schadet seinen witzigen Einfällen." Heine bringt hier den Witz in Zusammenhang mit dem ganzen Menschen und sieht ihn als Glied eines

1) Elstersche Ausgabe, Bd. 1—7. Die Briefe sind zitiert nach der Ausgabe von Karpeles, Berlin 1893, Bd. 8 u. 9.

lebendigen Organismus an. In der Tat hält er den Witz nicht für eine einzelne Erscheinung, auch nicht im Gebiet des Komischen, in dem er, wie auch wir, Witz mit Humor, Parodie, Ironie, Satire, Sarkasmus usw. in einander übergehen lässt oder identifiziert. Und doch sondert er ihn nach aussen ab, wie er ihn nach innen erforscht. Im Prolog zu „Bimini" vergleicht Heine sein Lied mit einem Schiff, das den Leser zur Jugendinsel bringen soll (2,13):

Fürchtet nichts Ihr Herren und Damen
Sehr solide ist mein Schiff,
Aus Trochäen, stark wie Eichen,
Sind gezimmert Kiel und Planken.

Phantasie sitzt an dem Steuer,
Gute Laune bläht die Segel,
Schiffsjung' ist der Witz der flinke,
Ob Verstand an Bord? Ich weiss nicht.

Meine Raaen sind Metaphern,
Die Hyperbel ist mein Mastbaum,
Schwarz-rot-gold ist meine Flagge,
Fabelfarben der Romantik.

Aber nicht der Schiffsjunge allein kommt in Betracht. Der Witz ist nicht zu denken ohne die steuernde Phantasie, die Laune, die sich bläht, die wirren Metaphern, auch nicht ohne den Verstand an Bord. Jedoch darf man nicht zuviel hineinziehen und den Witz zu einem grossen Narrenschiff für sich machen. Heine hat sein Witzkapital nicht wie Shakespeare und Aristophanes in Komödien angelegt, sondern nur im kleinen Witz und er denkt an sich, wenn er von Scott sagt (3, 449): „Er gleicht einem Millionär, der sein ganzes Vermögen in lauter Scheidemünzen liegen hat." Wo Heine den Anlauf nimmt oder sich den Anschein gibt, ein ganzes Narrenschiff, eine Komödie zu zimmern, da trägt er höchstens närrisches Material zusammen, toll durcheinander geworfen und

verdreht. Daraus wird kein Schiff, kein lebenswahrer Zusammenhang. Wenn Heine von seinem Hyazinth rühmt (8, 577): „Es ist die erste ausgeborene Gestalt, die ich jemals in Lebensgrösse geschaffen habe," so ist sie sicher auch die letzte. Wenn man grosse komische Gestaltungskraft, Entwicklung und Verwicklung betrachten will, dann erscheint reizvoller als Heines italienische Reiseszene zwischen Gumpelino und Laetitia Shakespeares Komödie zwischen Falstaff und Frau Hurtig, einträglicher als Heines Wintermärchen „Deutschland", die „Vögel" des Aristophanes. Nicht wie er seine Narrenspäne aufschichtet, seine Einfälle aneinanderreiht, kommt hier in Betracht; aber die Späne, die Einfälle an sich, losgelöst von dem Zusammenhang oder vielmehr der Umgebung. Freilich wird es dem Einfall nicht immer zugute kommen; denn oft gewinnt er durch seine Umgebung und verliert an Wirkung, wenn man ihn loslöst; ihm fehlt dann die Resonanz. Man hat dann nur einen Teil der Leier, die Heine „mit Eselsgedärmen besaitet, um sie nach Würden zu besingen, die geschorenen Dummköpfe" (3,429).

Der Witz ist aber auch mit Heine nach einer anderen Richtung scharf abzusondern. Wir grenzten ihn nach aussen ab und wiesen ihm im Gebiet des Komischen den engen Raum des einzelnen Einfalls an. Aber in diesem engen Raum sucht manches Eingang zu finden, das nur Einfall ist, aber nicht hineingehört, weil es kein Witz ist. Auch hier meldet sich Heine zum Wort. Wo er von Börnes Witz spricht, zieht er geradezu ein Gitter um den, hier mit dem Humor identifizierten Witz (7, 108): „Hier ist das Gitter, welches den Humor vom Irrenhause trennt. Nicht selten in den Börneschen Briefen zeigen sich Spuren eines wirklichen Wahnsinns, und Gefühle und Gedanken grinsen uns entgegen, die man in die Zwangsjacke stecken müsste, denen man die Douche geben

sollte . . . . . .“ Von dem Witzigen ist also das Wahnsinnige abzusondern, soweit hier überhaupt eine reinliche Scheidung möglich ist. Bei Heine denke man besonders an allzu tolle Einfälle des „Buches Le Grand“, auf die man anwenden könnte, was Heine in späteren Jahren mit komischem Freimute von sich gesteht (6, 433): „Freilich wir können uns irren, Heinrich Heine ist vielleicht verrückter, als er selbst weiss.“ Auch nach dem geschmacklos Hässlichen sondert Heine ab, besonders groteske und zynische Einfälle, von denen sein Wort über Grabbes „Gotland“ gilt (7, 123): „Eine Reihe fürchterlicher und hässlicher Gedanken, wie ein Zug Galeerensklaven, jeder gebrandmarkt,“ oder (7, 469): „Alle seine Vorzüge sind verdunkelt durch eine Geschmacklosigkeit, einen Cynismus und eine Ausgelassenheit, die das Tollste und Abscheulichste überbieten, das je ein Gehirn zu Tage gefördert hat. Es ist aber nicht Krankheit, etwa Fieber oder Blödsinn, was dergleichen hervorbrachte, sondern eine geistige Intoxitation des Genies.“ Allerdings, die Schranke zwischen dem Witzigen und dem Tollhässlichen ist zuweilen schwer zu überwachen, deswegen hauptsächlich, weil das Hässliche sowohl wie das Tolle mitunter überspannter Witz sind; es tönt dann zu schrill. Doch auch gegen das allzu Klanglose, das Dumpfe ist abzugrenzen, also gegen den Ernst, gegen das Geistreiche, das nicht witzig ist (9, 31): „Die Ironie ist nicht Swiftisch genug, der Ernst hat Sie manchmal überrumpelt,“ kritisiert Heine. Und doch muss der Ernst dabei sein. Wir kommen auf das Innere Wesen des Witzes.

Nach der stofflichen wie nach der kombinatorisch-technischen Seite betrachtet Heine den Witz. Das Kombinatorisch-Technische ist wichtig, weil in ihm die Bedingungen für den Witz überhaupt liegen, das Stoffliche aber, weil es gerade für Heine bezeichnend ist. Wir

stellen das Stoffliche voran. „Witz in seiner Isolierung ist gar nichts wert, nur dann ist der Witz erträglich, wenn er auf einem ernsten Grunde ruht“ (8, 457). Um diese Zweiheit des Witzes zu ergründen und zu verstehen, müssen wir mit Heine auf Gemütsart und Denkweise zurückgehen (6, 280): „Hier sehen wir nicht eine akademisch trockene Nachahmung der griechischen Plastik, sondern eine flüssige Verschmelzung derselben mit dem christlichen Spiritualismus. In den Kunst- und Lebensgestaltungen, die der Vermählung jener heterogensten Elemente ihr abenteuerliches Dasein verdanken, liegt ein so süsser melancholischer Witz, ein so ironischer Versöhnungskuss, ein blühender Übermut, ein elegantes Grauen, das uns unheimlich bezwingt, wir wissen nicht, wie.“ Hier handelt es sich um die beiden konträren Elemente: griechische Plastik und christlicher Spiritualismus. Es ist bekannt, dass Griechentum und Christentum Sensualismus und Spiritualismus bei Heine sich nicht beziehen (4, 185): „wie bei den französischen Philosophen auf die zwei verschiedenen Quellen unserer Erkenntnis: Ich gebrauche sie vielmehr, wie schon aus dem Sinn meiner Rede immer von selber hervorgeht, zur Bezeichnung jener beiden verschiedenen Denkweisen, wovon die eine den Geist dadurch verherrlichen will, dass sie die Materie zu zerstören strebt, während die andere die natürlichen Rechte der Materie gegen die Usurpation des Geistes zu vindizieren sucht.“ Ähnlich sagt er später (7, 24), dass er damit nicht einen Glauben, sondern ein Naturell bezeichnet. Es ist ferner bekannt, dass für Heine mit Griechentum und Plastik zu verschiedenen Zeiten identisch oder wenigstens verwandt ist: Heidentum, lebensvolle Sinnenfreude, Entfaltungsstolz und Realismus; und dass mit Christentum und Spiritualismus identisch oder verwandt ist: Nazarenertum, Judentum, Askese, bild-

I.

Vorbemerkungen: Der Witz im Sinne Heines

In Heines Witz spiegelt sich der ganze Heine, denn es gibt sich in ihm zu erkennen Heines Rasse, Heimat und Aufenthalt; jüdische, deutsche und gallische Art, sein bewegtes Schicksal, sein ruheloses Leben, seine Gemütsart und Denkweise. Der Witz erschliesst uns also den Künstler und Menschen Heine. Ferner: in Heines Witz spiegelt sich seine bewegte und ruhelose Zeit, das Ereignis, im weitesten Sinne, das Grossstadtleben, die politische, gesellschaftliche und literarische Umwelt des XIX. Jahrhunderts, des nachnapoleonischen Europa. Deswegen ist sein Witz ein Schlüssel für den Zustand seiner Zeit. Endlich: in Heines Witz leben auf und vermischen sich die geistigen Werte der Vergangenheit: Klassik und Romantik; die hellenische, die orientalisch-jüdische, die mittelalterlich-deutsche Welt und Weltanschauung; bestimmter: die Bibel und das Volkslied, ein Shakespeare und ein Goethe. Deswegen ist sein Witz ein Inbegriff des modernen Geisteslebens im weitesten Sinne. Dass von allen diesen Faktoren der Persönlichkeit, der Mitwelt und Vergangenheit keiner einheitlich wirkte, verhindert, dass Heine einer der Grössten ist in der Weltliteratur; dass diese verschiedenartigsten Faktoren in seinem Geist immer bereit standen

und vereint losschlugen, bewirkt, dass er der grösste Künstler des Witzes ist. Den reichen und mannigfachen Gehalt Heines und seines Witzes ziert eine würdige Form. Sein Vers steht neben Goethe, seine Prosa neben Schopenhauer und Nietzsche.

Der vielseitige Gehalt lässt sich nur durch eine vielseitige Untersuchung zur Darstellung bringen. Heines Witz ist nach seiner Entstehung, seiner Entwicklung und seinen Formen zu prüfen. Besonders die Untersuchung seines Entstehens trägt dazu bei, sein Wesen zu erforschen und zu erhellen. Denn es handelt sich hier einmal um die Kräfte, die dem Witze das Leben und die Grundzüge seines Wesens geben, also Vererbung, körperliche Anlage und Rasse (Heimat, Nationalität und Aufenthalt), ferner um die Kräfte, die ihn grossziehen und bis zuletzt gedeihen lassen: die Eigentümlichkeit des Ereignisses und des Erlebnisses, also die Innenwelt und die staatliche und gesellschaftliche Umwelt; an dritter Stelle endlich die geistige Umwelt: die Vorgänger und Zeitgenossen, die Heine und seinen Witz schulen und ihm das geistige Gepräge geben. Vor allem hier wird in mancherlei Gegenüberstellung zwar das mit anderen gemeinsame, aber auch das nur ihm eigene zu Tage treten. Hier handelt es sich also weniger darum, seiner Entstehung nachzuforschen, als seine eigenartige Stellung im modernen Geistesleben zu bestimmen. Diesem Hauptteile der Behandlung des Heineschen Witzes im Zusammenhang mit anderen Kräften hat eine zweifache Behandlung des Heineschen Witzes an sich zu folgen. Einmal ist Heine und sein Witz als eine variable Grösse zu betrachten, das also, was sich an ihm wandelt und wie es sich wandelt; in zweiter Linie als konstante Grösse, das also, was trotz manchen Wandels immer besteht, die Formen, die Technik.

Bevor wir aber die Beweisaufnahme antreten, lassen wir Heine das Wort; ehe er uns als Schöpfer des Witzes entgegentritt, wird er als Ästhetiker und Kritiker des Witzes vernommen. Was Heine vom Witz im Allgemeinen sagt, gilt naturgemäss von seinem insbesondere. So bilden denn Heines Worte über den Witz eine geeignete Einführung in das Werk. Das Gewicht fällt also weniger auf eine erschöpfende Analyse des Witzes etwa im Sinne Kuno Fischers oder Sigmund Freuds, als vielmehr auf eine zusammenfassende Deutung Heinescher Gedanken. Jean Paul schrieb eine zusammenhängende Ästhetik des Witzes. Heine macht hier und da abgerissene Bemerkungen, aus denen nur mühevoll ein Zusammenhang zu konstruieren ist.

Wenn Heine sich über den Witz Menzels äussert (7,422):[1]) „Wolfgang Menzel ist der witzigste Kopf; es wird interessant und wichtig für die Wissenschaft sein, wenn man an seinem Schädel einst phrenologische Untersuchungen machen kann. Ich wünsche, dass man ihm den Kopf schone, wenn man ihn prügelt, damit die Beulen, die neu sind, nicht für Witz und Poesie gehalten werden," so schlägt Heine scherzhaft vor, die ausgestorbenen Stammlande des Witzes aufzusuchen und zu erforschen. Ernster zu nehmen und brauchbarer erscheint uns Heines Neigung, den Witz in seiner flüchtigsten Erscheinung zu beobachten, da, wo er ihn in seiner Kurzlebigkeit hascht und sein Gebärdenspiel verfolgt (3, 481): „Die Muskeln des Gesichts sind in krampfhaft unheimlicher Bewegung, und wer sie beobachtet, sieht des Redners Gedanken, ehe sie ausgesprochen sind. Dieses schadet seinen witzigen Einfällen." Heine bringt hier den Witz in Zusammenhang mit dem ganzen Menschen und sieht ihn als Glied eines

1) Elstersche Ausgabe, Bd. 1—7. Die Briefe sind zitiert nach der Ausgabe von Karpeles, Berlin 1893, Bd. 8 u. 9.

bewerkstelligt werden, die umso schneller sein kann, je kontrastreicher die beiden Elemente sind. Heine analysiert einmal seinen Witz nach dieser Richtung (5, 340): Er vergleicht die Stücke Uhlands mit dem Perlensack in der Wüste und das Publikum mit dem hungrigen Beduinen, der einen Sack mit Erbsen gefunden zu haben glaubt und ihn hastig öffnet; „aber ach, es sind nur Perlen. Das Publikum verspeist mit Wonne des Herrn Raupach dürre Erbsen und Madame Birchpfeiffers Saubohnen, Uhlands Perlen findet es ungeniessbar." Und dann sagt er, sich selbst kritisierend: „Die Ideenassociation, die durch Kontraste entsteht, ist Schuld daran, dass ich, indem ich von Herrn Uhland reden wollte, plötzlich auf Herrn Raupach und Madame Birchpfeiffer geriet." Hier nennt Heine gleichzeitig ein wichtiges Erfordernis des Witzes: das plötzliche Erscheinen. Das rasche Aufleuchten und das rasche Verschwinden ist eine Eigenschaft des Witzes überhaupt und des Heineschen insbesondere. Treffend vergleicht er (1, 181):

> Durch die schwarze Wolkenwand
> Zuckt der zackige Wetterstrahl
> Rasch aufleuchtend und rasch verschwindend
> Wie ein Witz aus dem Haupte Kronions.

oder, den Kontrast in beiden Witzbestandteilen durch den Farbenkontrast hervorhebend (7, 140): „Ein bizarres Nachtstück, das nur bisweilen erhellt wird von einem schwefelgelben Blitz der Ironie." Für das Plötzliche des Witzes ist auch das ganz Unvorbereitete erforderlich. Ebensowenig wie des Redners krampfhaft-unheimliche Muskelbewegung seine Gedanken vorher erraten lassen darf, ebenso wenig darf der Witz durch Vorzeichen irgend angedeutet werden. Er muss jäh erscheinen: „Da springen bucklichte Witze mit kurzen Beinchen wie Polizinelle" (5, 309); „denn für Witze und Geldborger ist es heilsam,

wenn sie uns unangemeldet überraschen" (3, 481). Freilich nicht in dem Sinne wie der Platensche Witz (3, 366): „Oder arbeitet Platen vielleicht auf den Überraschungseffekt, auf den Theatercoup, dass dadurch das Publikum beständig Witz erwarten und dieser am Ende doch nicht erscheinen soll?" In der unangemeldeten Überraschung liegt sogar etwas Unbewusstes, Unwillkürliches, wenn auch nicht immer für den Witzmacher, so doch für den Witzhörer. Der Witz darf nicht eine Richtung suchen, er darf nicht, wie Heine sagt, seinem eigenen Schatten nachlaufen. Ferner; er muss schnell sein wie der Schiffsjunge (1, 163): „Als Läufer diene dir mein Witz" — deswegen auch springen und überspringen — Flöhe des Gehirns nennt Heine den Witz — ohne Wahl fassen und vereinigen. In dem Hin und Her liegt auch etwas Spielendes. Deswegen vergleicht Heine den Witz mit einer Redoute (5, 309); „Und das tanzt und hüpft und wirbelt und schnarrt." Endlich: Wer immer spielen will und spielt, der weiss, dass er gewinnt oder ist sich dessen bewusst, sicher aber hat er oft gewonnen. Überlegenheit liegt im Witz, sicheres Gefühl, dem anderen über zu sein, nicht von ihm geschlagen und gefasst zu werden, höchste geistige Freiheit, (9, 92): „Was mich noch aufrecht erhält, ist der Stolz der geistigen Übermacht, die mir angeboren ist und das Bewusstsein, dass kein Mensch in der Welt mit weniger Federstrichen sich gewaltiger rächen könnte."

2.

Vorbedingungen und Grundlagen

Die eigentümliche Zweiheit, der witzige Widerspruch in Heine liegt vielleicht schon in dem verschiedenen Wesen seiner Eltern begründet. Jedenfalls darf man die Vererbung nicht übersehen. Obwohl man weder von seinem Vater noch von seiner Mutter Rechtes weiss, erkennt man doch nach dem Bild, das Heine von ihnen skizziert, verschiedene Gemütsarten, die für die Zweiheit seines Wesens und Witzes wichtig sind. Der Mutter ruhiger Verstand war dem Poetischen, Gefühlsmässigen so abhold, dass ihr Sohn es als Angst vor Poesie empfand (7, 467): „Ihre Vernunft und ihre Empfindung war die Gesundheit selbst und nicht von ihr erbte ich den Sinn für das Phantastische und die Romantik;" aber wohl etwas von dem klaren Verstand, der ihn zum rationalistischen, konkretenWitz der Aufklärung trieb. Doch scheint dem mütterlichen Stamm auch das Gegenteil, das mehr Phantastisch-Romantische nicht fern gelegen zu haben; denn der schriftgelehrte Oheim sowohl als der phantastische Grossoheim, der Morgenländer, der wie der Witz entlegene Weltteile durchstreifte, lebt gewissermassen in Heines romantisch-exotischem Witze wieder auf. Dass Heine in dieser Vermischung von Rationalismus und Romantik Wirkung verspürte, zeigen seine bekannten Worte (7, 774):

„Mein Leben glich damals einem grossen Journal, wo die obere Abteilung die Gegenwart, den Tag mit seinen Tagesberichten und Tagesdebatten enthält, während in der unteren Abteilung die poetische Vergangenheit in fortlaufendem Nachtträumen wie eine Reihe von Romanfeuilletons sich phantastisch kundgab." Zu dieser durch romantischen Spiritualismus verfeinerten Verstandeskultur stand in fruchtbarem Gegensatz die Eigenart des Vaters. Ungezwungen bietet sich hier das ergänzende Gegenstück: der heiter-naive, frohsinnige und frohsinnliche Sensualismus. Es scheint fast, als projiziere Heine ihn auf die so vielfach und in verschiedenen Formen von ihm behandelte ewig junge Sinnenfreude, wenn er von Samson sagt (7, 486): „Eine grenzenlose Lebenslust war ein Hauptzug im Charakter meines Vaters, er war genusssüchtig, frohsinnig, rosenlaunig. In seinem Gemüt war beständig Kirmes und wenn auch manchmal die Tanzmusik nicht sehr rauschend, so wurden doch immer Violinen gestimmt. Immer himmelblaue Heiterkeit und Fanfaren des Leichtsinns . . . . . ." oder an einer anderen Stelle (7, 487): „Er war wirklich ein grosses Kind mit einer kindlichen Naivetät." Es ist bezeichnend, dass Heine nach den humorvollen Tagen von Norderney und Lucca, in denen sich des Vaters Lebensfreude noch einmal widerspiegelt, nun nach dessen Tode in den peinvoll-witzigen Trübsinn der Potsdam-Berliner Zeit versinkt. So mag also Heines Witz grade der angeerbten Mischung des poesielos Verstandesmässigen, Spiritualistischen mit dem heiter-Naiven, Sensualistischen sein „abenteuerliches Dasein" verdanken. Und wenn das geistige Erbteil seiner Mutter ihn mehr zum konkreten Witz des poesielosen Voltaire befähigte, dann scheint ihn der Vater mehr für die derbsensualistische Komik Falstaffs geneigt zu machen. Für die Extreme Falstaff und Voltaire, die

in Heines Wesen und Witz vereinigt sind, scheint er also schon von Hause aus empfänglich zu sein.

Jedoch diese Mischung hat sich nicht zu gleichen Teilen vollzogen. Die harmlos heitere, froh-sensualistische väterliche Art wird gleichzeitig abgeschwächt und auf die Bahn des Spiritualismus abgeleitet durch die vom Vater überkommene körperliche Konstitution, die wohl die erste Ursache zur zeitigen Zerrüttung des Zentral-Nervensystems bildet. Denn das Krankhafte, das Nervös-Überreizte ist gewiss eine Eigentümlichkeit seines Wesens und gewiss hat sein Leiden auch modifizierend auf seinen Witz eingewirkt. Die gesunde Einfachheit der Mutter bekommt dadurch eine krankhafte-komplizierte, die frohe Heiterkeit des Vaters eine gemütstrübe Beimischung. Heine selbst geht soweit, mit dem körperlichen Leid das Vergeistigende, das „wahrhaft Vornehme" in Verbindung zu bringen. Wenn er der Krankheit eine solche Wirkung zutraut, dass sie sogar Tiere vergeistige, so hat er vielleicht seiner von Qual zerrissenen Phantasie das Geistvollste seines Witzes zugeschrieben. Krankhafte Nervosität bewirkt aber auch das Gegenteil des Vornehmen, das leicht Reizbare, Überreizte, das scharf Verletzende seines Witzes. Sicher ist ein gut Teil der rücksichts- und schonungslosen Tendenz und Form seines satirischen Witzes der „goldfressenden und blutsaugenden Krankheit" zuzuschreiben. Sein Witz ist eine Wehr gegen die jungen Leiden, ein Aufbäumen gegen die späten Qualen. Anfällen des Missmutes schreibt er es zu, dass er nicht einmal seine Freude schone, sie sogar „auf die verletzendste Weise persifliere und maltraitiere" — eine krankhafte Lust des körperlich Leidenden, den Gesunden wenigstens seelisch leiden zu sehen und sich ein Hochgefühl der Überlegenheit zu bereiten (8, 574): „Ich sterbe täglich mehr und mehr, ich bin fast ein Toter, und solche Leute

haben das Recht, die Wahrheit zu sagen, da ihnen die Lüge keinen Spass mehr macht". Der Einfluss der Krankheit auf seinen Witz bestätigt sich auch darin, dass Heine in verhältnismässig gesunden Perioden, z. B. der Nordseezeit, in der er seine Leiden monatelang durch stärkende Bäder zu bannen verstand, mehr zu dem gesund-harmlosen, behaglich-freien Humor neigt. Man denke an die „Nordseebilder" und an das „Buch Le Grand".

Das ausgeprägt Durchgeistigte, das nervös-Krankhafte hat bei Heine noch einen tieferen Grund. Nicht als notwendiges Gebrechen gesteht er es ungern ein, er tut sich etwas darauf zugute, denn er empfindet es als deutliches Merkmal des alten Kulturvolkes, dem er durch Rasse angehört. Dieses führt uns auf die zugleich kompliziertesten und interessantesten Bildungselemente seines Wesens und Witzes, nämlich die Einwirkungen der Rasse; der semitischen, der er durch Abstammung angehört, der germanischen, unter der er aufwuchs, der romanischen, die seiner Heimat nicht fern lag und in der er später ganz aufging. Während es sich bei der Vererbung um den Einfluss zweier verschiedenartiger und doch vereinigungsfähiger Elemente handelt, haben wir es hier mit einer Dreiheit zu tun, deren einzelne Bestandteile so entlegen wie die Bestandteile eines Witzes und an sich schon Witz sind, einer Dreiheit, die auch in jeder Paarung kontrastiert und doch merkwürdige Übereinstimmung zeigt. Vielleicht ist die Rassenmischung die wichtigste Bedingung Heines und seines Witzes, jedenfalls die eigentümlichste. Schon die Heimatlosigkeit an sich, die in dieser gemeinsamen Wirkung dreier Rassen liegt, verhindert die grosse einheitliche Kunstform; begünstigt den kleinen, konzentrierten, vielgestaltigen, ruhelosen Witz. Dann aber sind die einzelnen Elemente an sich, das jüdische, rheinische

und romanische für den Witz die denkbar günstigsten. Die Wirkung wäre nicht so stark gewesen, hätten sie sich nicht alle drei als ausserordentlich lebenskräftig erwiesen: das spezifisch-jüdische, das ihm angeboren ist, wirkt in verschiedenen Schattierungen weiter fort und gibt dem Witz des Buches der Lieder und dem Witz des Romancero sein Gepräge. Ebensowenig, wie die Wirkung des jüdischen durch christliches Taufwasser weggespült wird, so die des Rheins durch Seinewasser. Das Rheinische behält stets seine Gestaltungskraft und wie den Menschen, so zieht es auch seinen Witz bis zuletzt geheimnisvoll an; der Landsmann Eugen Richters hat auch für dessen Vorgänger, den rheinischen Liberalen im vormärzlichen Preussen, den Düsseldorfer Johann Friedrich Benzenberg und seine rheinisch-witzige Art stets reges Interesse: „Ausser dem Benzenbergischen Witz hatte mir Schulz im vorigen Briefe wenig gestrichen." (Brief an Kelle 1822.) Und endlich gibt das romanische, das ihn später völlig umgab, schon dem Witze seiner Frühzeit Eigenart. Vor allem aber ist die Vermählung und Vermischung der einzelnen Teile ausserordentlich fruchtbringend gewesen. Es ist schwer, hier zu analysieren, da jedes Element sich mit jedem anderen gepaart hat, vereinigt und abgestossen. Zum rheinischen Witz, unter dem er aufwuchs, versteht sich eigentümlich kontrastierend und ergänzend der Witz, der ihm durch Rasse eigen war, der semitische. Ungezwungen stellt sich auch hier ein: die gegensätzliche und doch sich ergänzende Wirkung des Heiter-Frohen, Sensualistischen, nämlich des Rheinischen und des ernst Vergeistigungssüchtigen, Spiritualistischen, nämlich des Semitischen. Wie ihn die Mutter dem Ernst-Geistvollen geneigt machte und der Vater dem Humorvoll-Heiteren, so stimmt ihn auch der Jordan mehr zum Ernst, der Rhein zum Humor. Aber auch hier vertragen sich die Gegensätze

und bewirken ein neues, einheitliches Ganzes. Dem Semitischen fehlt nicht, was dem Rheinisch-Romanischen eigentümlich ist, das Heiter-Graziöse und andererseits dem Rheinischen nicht das Abstrakt-Ernste, das dem Jüdischen so stark eignet. So nennt Heine (7, 108) den deutschen Esprit „trübsinnig und heiter wie säuerlich ernster Rheinwein". In der Tat, so entlegen auch nach Art und Ort Rhein und Jordan sind, sie vereinigen sich eigentümlich in seinem Witz. „Der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freiheit trennt vom Lande der Philister" (3, 501), ist ein natürlicher Ausdruck Heines, dessen Seele in gleicher Weise am Rhein wie am Jordan weilt. Wie stark er die Verquickung germanischer und semitischer Art in sich einschätzte, zeigen neben den Eingangsbetrachtungen von „Shakespeares Mädchen und Frauen" vor allem seine „Geständnisse" (6, 60): „Vielleicht liegt es nicht nur in der Bildungsfähigkeit der erwähnten Völker, dass sie das jüdische Leben in Sitte und Denkweise so leicht in sich anfgenommen. Der Grund dieses Phänomens ist vielleicht auch in dem Charakter des jüdischen Volkes zu suchen, das immer sehr grosse Wahlverwandtschaft mit dem Charakter der germanischen und einigermassen auch der keltischen Rasse hatte. Judäa erschien mir immer wie ein Stück Occident, das sich in den Orient verloren." In der Vereinigung von Judentum und Germanentum ging Heine sogar soweit, dass er in den Nordbriten jüdische Züge entdeckt (6, 60): „Z. B. die protestantischen Schotten, sind sie nicht Hebräer, deren Namen überall biblisch, deren Cant sogar etwas jerusalemisch-pharisäisch klingt und deren Religion nur ein Judentum ist, das Schweinefleisch frisst?" Vielleicht hat diese Ansicht auch mitgewirkt bei der Charakteristik des Iren Sterne, die wie kaum eine andere auf Heine selbst passt. Die fruchtbringende und lebenskräftige Mischung des

Jüdischen mit dem Germanischen, besonders dem Rheinischen ist nicht unähnlich der Verquickung des polnischen sentimental-schmerzvollen Witzes mit dem heiter-graziösen des Parisers. Auch hier kontrastiert historischer Schmerz, Spiritualismus mit heiterer Lebenslust. Auch hier besteht eine gewisse Ähnlichkeit.

Paris wirkt aber auch auf Heines Witz. Das Gallische befand sich schon in der frohen Gesellschaft des Deutsch-rheinischen. Aber auch die Verquickung des Romanischen mit dem Jüdischen ist bemerkenswert, besonders in Heines späteren Sachen. Das Semitische ist durch Lebhaftigkeit des Temperamentes dem Romanischen verwandter als dem gesunden, kulturjüngeren Germanischen. Auch die antithesische Schärfe des Gedankens, verbunden mit Gewandtheit und Grazie der Form, ist dem Volk der Seine wie dem des Jordans eigen. Wie die Paarung des Rheinischen und Orientalischen den Witz hervorruft, so auch die Paarung des Französischen und Orientalischen:

Sterbend spricht zu Salomo
König David Apropos . . . (1, 356)

würde gezwungen klingen bei jedem anderen und ergibt sich von selbst bei Heine, in dessen Geist orientalische Körperfreude auf gallischen Esprit reimt oder aber sich widerspricht und abstösst und sich dann in antithetischem Witz äussert (4, 66): „Saul fand eine Krone statt eines Esels, der junge Heinrich wird nach Frankreich kommen und eine Krone suchen, und er findet nur die Esel seines Vaters."

Heine, der heimatlose Weltbürger, ist nicht nur in den Ländern zuhause, denen er durch Rasse angehört; in allen Ländern Europas, die er ja durch eigene Anschauung kannte, weilt seine dichterische Phantasie. Deswegen liegen auch sie naturgemäss seinem Witz zu Grunde und bilden seinen Stoff. Er vereinigt aus ihnen brauchbares

Material zu witzigem Vergleich wie Karl Marx die Proletarier aller Länder. Man kann bei Heine von einer Geburt des modernen Witzes aus dem Geiste des Sozialismus sprechen. Italien: „Der Einfall, das Buch der Lieder mit einem Konterfei meines Antlitzes zu schmücken, ist nicht von mir ausgegangen. Das Porträt des Verfassers vor den Büchern erinnert mich unwillkürlich an Genua, wo vor dem Narrenhospital die Bildsäule des Stifters aufgestellt ist" (7, 325). England: „Die Engländer freilich glauben, ihre dicke Langeweile sei ein Produkt des Orts und um derselben zu entfliehen, reisen sie durch alle Länder, langweilen sich überall und kommen heim mit einem diary of an ennuyee. Es geht ihnen wie dem Soldaten, dem seine Kameraden, als er schlafend auf der Pritsche lag, Unrat unter die Nase rieben; als er erwachte, bemerkte er, es röche schlecht in der Wachstube und er ging hinaus, kam aber bald zurück und behauptete, auch draussen röche es übel, die ganze Welt stänke." Spanien: „Die Unversöhnliche hasst mich zu sehr, und wie einst Isabella von Kastilien das Gelübde tat, nicht eher ihr Hemd zu wechseln, als bis Granada gefallen sei, so hat jene Dame ebenfalls geschworen, nicht eher ein reines Hemd anzuziehen, als bis ich, ihr Feind, zu Boden liege." Russland und Polen: „Die Brockhaus'schen Literaturblätter sind die Höhlen, wo die unglücklichsten aller deutschen Scribler schmachten und ächzen; die hier hinabsteigen, verlieren ihren Namen und bekommen eine Nummer, wie die verurteilten Polen in den russischen Bergwerken, in den Bleiminen von Nowgorod." Heine, der Europamüde, ist sogar der erste grosse Kolonialpolitiker des Witzes. Die Interessensphären seiner witzigen Kombination erstrecken sich über die ganze Erde. „Zum besten der Literatur will ich daher jetzt von dem Grafen August von Platen Hallermünde etwas ausführlicher reden, ich

will dazu beitragen, dass er zweckmässig bekannt und gewissermassen berühmt werde, ich will ihn literarisch gleichsam herausfüttern wie die Irokesen tun mit den Gefangenen, die sie bei späteren Festmahlen verspeisen wollen" (3, 347). „Wie in Afrika, wenn der König von Dafur öffentlich ausreitet, ein Panegyrist vor ihm herläuft, welcher mit lautester Stimme beständig schreit: „Seht da den Büffel, den Abkömmling eines Büffels, alle anderen sind Ochsen", so lief einst St. Beuve jedesmal vor Victor Hugo einher, wenn dieser mit einem neuen Werke vors Publikum trat, und stiess in die Posaune und lobhudelte den Büffel der Poesie" (4, 525). „Wie in Madagascar nur Adelige das Recht haben, Metzger zu werden, so hatte früher der hannöversche Adel ein analoges Vorrecht, da nur Adelige zum Offiziersrang gelangen können" (3, 108).

Die Betrachtung der Rassen, Land- und Erdteile führt uns darauf, nun die Ereignisse, insbesondere die politische Umwelt in ihrer Einwirkung auf **Heine** und seinen Witz zu prüfen. Hier ist zu bemerken, dass Heine die Hauptzeit seines Lebens in der Grossstadt, im grossen Weltgetriebe zubrachte, in Deutschland in Berlin und was daneben eine Rolle spielt: in Hamburg und München, in Frankreich, was einzig und allein eine Rolle spielt: in Paris. Die Grossstadt ist nicht nur der fruchtbarste Boden für die geistige Freiheit und Sicherheit, die Überlegenheit und Ungeniertheit des Witzes, sondern auch das geeigneteste Bindemittel zwischen dem Leben des einzelnen und dem Leben des Staates. Zweifellos bildet gerade die Zeit des jungen Deutschland und des nachnapoleonischen Frankreich ein besonders geeignetes Klima für den Witz jeder Form und jeden Tones: Die Zeit des Ideenkampfes (8, 559), des nationalen Servilismus und Schlafmützentums der Deutschen (8, 581), des

seichten Pietismus (8, 531), wie Heine bei verschiedenen Gelegenheiten verschieden sagte. „Der Held meines kleinen Epos ist ein Bär, der einzige der zeitgenössischen Helden, den ich des Besingens wert hielt" (9, 192). Hiermit spricht Heine deutlich aus, was einzig und allein Zeit und Zeitgenossen in ihm hervorrufen können: den Witz. Die Ereignisse zu Heines Zeit bewirken aber nicht nur den Witz, sondern sind es schon an sich. Ganz gewiss denkt Heine an sich, wenn er bei der Beurteilung von Börnes Witz dem Ereignis eine so grosse Rolle zuschreibt (7, 108): „Zeit, Ort und Stoff haben hier den Humor nicht blos begünstigt, sondern ganz eigentlich hervorgebracht. Die Juliusrevolution, dieses politische Erdbeben, hatte dergestalt in allen Sphären des Lebens die Verhältnisse auseinandergesprengt und so buntscheckig die verschiedenartigsten Erscheinungen zusammengeschmissen, dass der Pariser Revolutions-Korrespondent nur treu zu berichten brauchte, was er sah und hörte, und er erreichte von selbst die höchsten Effekte des Humors. Wie die Leidenschaft manchmal die Poesie ersetzt und z. B. die Liebe oder die Todesangst in begeisterte Worte ausbricht, die der wahre Dichter nicht besser und schöner zu finden weiss, so ersetzen die Zeitumstände manchmal den angeborenen Humor und ein ganz prosaisch begabter, sinnreicher Autor liefert wahrhaft humoristische Werke, indem sein Geist die spasshaften und kummervollen, schmutzigen und heiligen, grandiosen und winzigen Kombinationen einer umgestülpten Weltordnung treu abspiegelt." Was in Paris die Julirevolution, das bewirkte in Deutschland die Nachzeit des Wiener Kongresses, in ihrer Verworrenheit an sich schon Witz. In dem Gedichte „Verkehrte Welt" z. B. erreicht Heine mit dem treuen Bericht der „buntscheckig durcheinander gesprengten Erscheinungen" einen witzigen Effekt (1, 317):

Das ist ja die verkehrte Welt,
Wir gehen auf den Köpfen,
Die Jäger werden dutzendweis
Erschossen von den Schnepfen.

Die Kälber braten jetzt den Koch,
Auf Menschen reiten die Gäule,
Für Lehrfreiheit und Rechte des Lichts
Kämpft die katholische Eule.

. . . . . .

Germanische Bären glauben nicht mehr
Und werden Atheisten,
Jedoch die französischen Papagei'n
Die werden gute Christen.

Freilich, das ist schon mehr als treue Abspiegelung. Hierauf könnte man anwenden, mit Heine fortfahrend (7, 108): „Ist der Geist eines solchen Autors noch nebenbei selbst in bewegtem Zustande, ist dieser Spiegel verschwommen oder grell gefärbt von eigener Leidenschaft, dann werden tolle Bilder zum Vorschein kommen, die selbst alle Geburten des humoristischen Genies überbieten." Auch der kritische Blick formt die Ereignisse um, er sucht das Unvollkommene, das sich freilich oft recht ungesucht einstellt. Und auch das Unvollkommene kann an sich witzig wirken, und wie ein witziges Gedicht „Verkehrte Welt", so dichtete Heine ein witziges Gedicht „Unvollkommenheit" (1, 419):

Nichts ist vollkommen hier auf dieser Welt,
Der Rose ist der Stachel beigesellt,
— — — — — — — — —
Hässliche Füsse hat der stolze Pfau.
Uns kann die amusant geistreichste Frau
Manchmal langweilen wie die Henriade
Voltaire's, sogar wie Klopstocks Messiade.

. . . . . .

Der strahlenreinste Stern am Himmelszelt,
Wenn er den Schnupfen kriegt, herunterfällt,
Der beste Apfelwein schmeckt nach der Tonne,
Und schwarze Flecken sieht man in der Sonne.

Wie die Ereignisse, so bilden auch die eigenen Erlebnisse seinen Witz. Wie bei dem Ereignis, so kommt es uns auch hier nicht auf das einzelne an, sondern die Eigentümlichkeit der Erlebnisse als ganzem. Wie in den Ereignissen schon an sich Witz liegt, so auch im Erlebnis, im eigenen Schicksal. Wie die Revolution den Witz „ganz eigentlich hervorgebracht", so ist auch „der Bürgerkrieg in der eigenen Brust" schon an sich Witz (9, 410): „Ich habe leider nichts zu befehlen in Frankreich und wie überall, fehlt auch in meinem Hause die notwendige Autorität," klagt Heine und (8, 463): „Ich bin noch immer der alte Narr, der, wenn er kaum mit der Aussenwelt Frieden gemacht, gleich wieder von inneren Kriegen geplagt wird." Durch Antithese und Kontrast ist wie sein Witz so auch sein Schicksal gekennzeichnet. Freilich ist das für die Entstehung des Witzes überhaupt nichts Aussergewöhnliches. Wir fassen uns deshalb kurz und heben nur das für Heine Charakteristische hervor. Seinem Leben fehlt vor allem eins, was auch dem Witze fehlt: einheitliche Entwicklung; es ist sprunghaft und unstet, unfest und verworren. Wie der Witz auf ernstem Grunde ruht und sich von ihm abhebt, so auch sein Erlebnis. Im Witz erklingt (3, 486): „die betäubende türkische Musik mit ihren freudigen Pauken und Trompeten, um das schaurige Sichelwetzen des Todes erträglich zu machen"; und dem liegt zu Grunde das Erlebnis. Erzählt er doch selbst (8, 565), dass er „wie zur Selbstverspottung (im Schmerz über des Vaters Tod) gerade die glänzendste Zeit seines Lebens beschrieben, wo er berauscht von Übermut und Liebesglück auf den Höhen der Apenninen umher jauchzte und grosse Heldentaten träumte." Aber auch im Erlebnis wirkt wohl am stärksten die engste Vereinigung. Die flüssige Verschmelzung von Glück und Unglück, Erheiterndem und Betrübendem. Wer klagen musste

(5, 346): „In der Tat schmerzlicher (nämlich als der Tod der Liebsten) ist es, wenn der geliebte Gegenstand Tag und Nacht in unseren Armen liegt, aber durch beständigen Widerspruch und blödsinnige Kaprizen uns Tag und Nacht verleidet," wer klagen musste (9, 40): „Ich bin verdammt, nur das Niedrigste und Törichtste zu lieben; begreifen Sie, was das einen Menschen schmerzen muss, der stolz und sehr geistreich ist," wer in dieser Weise „Schmerz und Seligkeit in entsetzlicher Mischung" in sich trug, bei dem ist es nicht zu verwundern, wenn er erklärt: „Ich kann meine eigenen Schmerzen nicht erzählen, ohne dass die Sache komisch wird." Wie in den Gedichten „Verkehrte Welt" und „Unvollkommenheit", so liegt auch schon ein gewisser Witz in den erlebten Versen (1, 83):

Sie haben mich gequälet,
Geärgert blau und blass,
Die einen mit ihrer Liebe,
Die andern mit ihrem Hass.

Charakteristisch für das Gemisch von Glück und Missgeschick, Siechtum und Ruhm ist grausamer Selbstspott, wie (6, 72/73): „Ich stehe jetzt vor dem grossen Breinapf, aber es fehlt mir der Löffel. Was nützt es mir, dass bei Festmahlen aus goldenen Pokalen und mit den besten Weinen meine Gesundheit getrunken wird, wenn ich selbst unterdessen abgesondert von aller Weltlust, nur mit einer schalen Tisane meine Lippen netzen darf. Was nützt es mir, dass begeisterte Jünglinge und Jungfrauen meine marmorne Büste mit Lorbeer umkränzen, wenn derweilen meinem wirklichen Kopf von den welken Händen einer alten Wärterin eine spanische Fliege hinter die Ohren gedrückt wird!"

Hier sind beide Teile schon an sich witzbildend, Missgeschick und Schmähung auf der einen, Ruhm und Wohltat

auf der andern Seite. Missgeschick, besonders in der Liebe, bewirkt grausame Selbstironie — wir denken an die beiden Hamburger Katastrophen und die, wenigstens scheinbare Befreiung durch den Witz — Schmähung und Lästerung den mehr gereizten, tendenziösen Witz, die Satire (9, 256): „Die Leute sind an Dreck nicht gewöhnt, während ich ganze Mistkarren vertragen kann, ja diese wie auf Blumenbeeten nur mein Gedeihen zeitigen." Zwar ist das immer beim Witz der Fall. Aber Heine betont es doch besonders stark, auch wenn wir die Pose in Abzug bringen (7, 248): „Seitdem es nicht mehr Sitte ist, einen Degen an der Seite zu tragen, ist es durchaus nötig, dass man Witz im Kopfe habe . . . . Keine Religion ist mehr imstande, die Lüste der kleinen Erdenherrscher zu zügeln, sie verhöhnen euch ungestraft und ihre Rosse zertreten eure Saaten, eure Töchter hungern und verkaufen ihre Blüten dem schmutzigen Parvenu, alle Rosen dieser Welt werden die Beute eines windigen Geschlechts von Stockjobbern und bevorrechtigten Lakaien, und vor dem Übermut des Reichtums und der Gewalt schützt Euch nichts als der Tod und die Satire." Auch das Gegenteil, Wohltat und Anerkennung, Preis und Bewunderung stärkt den Witz, besonders die geistige Freiheit, die souveräne Sicherheit, weniger den tendenziösen Witz als den behaglichen, der zum Humor neigt. Vor allem erhielt Heine Anregung durch den Ruf, den er bei seinen Freunden und den er in den Salons genoss.

Hier gab ihm aber nicht nur Beifall anderer Lust zum Witz, ihr Witz gab ihm auch Stoff. Er hört einen Witz, der ihm gefällt; er behält ihn bei sich, verarbeitet ihn und benutzt so bewusst oder unbewusst in anderer Form, was er von anderen gehört hat. Hennequin sagt einmal, Heines Grösse liege darin, dass er gleichzeitig stark original und stark nachahmend sei; für Heines

Witz insbesondere trifft das umsomehr zu, als der Witz überhaupt in gleichem Masse auf Originalität und Nachahmung beruht. Das gerade scheidet ihn von der Komik, dass er nicht rein schöpferisch ist, sondern etwas Gegebenes nach-, um- und neubildet. Die Komik ist Natur, der Witz Kunst. Freilich fügt er Neues hinzu oder verbindet neu, oder ändert nur, aber schon in der geringsten Änderung kann eine neue, eigentümliche Wirkung liegen. Vererbung und Rasse geben Heine und seinem Witz Boden und Samen. Erlebnis befördert sein Wachstum, geistiger Einfluss gibt ihm Gestalt und Farbe. Freilich, was vielleicht am wichtigsten ist, der Einfluss des gehörten Witzes ist schwer oder gar nicht zu kontrollieren. Am greifbarsten scheint noch der Einfluss des Berliner Kalauer, wie er sich in der witzelnden Manier von Heines unreifen Berliner Jugendfeuilletons zeigt, eine Unart, die noch in Paris George Sand als „Manie du calembourg" tadelt. Übrigens hat sich Heine selbst nie über den Einfluss des Gehörten geäussert, geschweige denn Anhaltspunkte gegeben, und Grabbes Bemerkung, dass Heine für seinen Witz manches aus dem Gespräch mit ihm entnommen habe, steht vereinzelt da; und ist dieser Einfluss auf Heine nicht stärker als der der groben Scherze im „Herzog Gothland", dessen Grabbe sich gleichfalls rühmt, so wäre diesem Bildungsfaktor kein allzu grosses Gewicht beizumessen. Eher mag E. T. A. Hoffmann in der Unterhaltung seinem Witze nicht nur Anregung, sondern auch Stoff gegeben haben.

3.

Eigenes und Fremdes — Heine und sein Witz im Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen

Bei Hoffmann bildete sich Heine nicht nur am gehörten Witz, sondern auch, worauf es uns nunmehr ankommt, am gelesenen. Die Grundlagen durch Vererbung und Rasse, durch Erlebnis und Verkehr können wir nur einigermassen sicher annehmen. Beim literarischen Einfluss haben wir es mit einem Bildungsfaktor zu tun, der ebenso wichtig ist, wie er sich durch vergleichende Methode wirklich feststellen lässt. Hier können wir nachspüren, verfolgen und fassen, denn fester ist der Grund und Boden, auf den wir nunmehr übertreten. Bei der Reminiszenz an gehörten Witz fehlte uns der bildende Faktor, hier haben wir beide Vergleichsglieder; was Heine las und was er machte, das Vorbild und das Bild. Aber man hat noch mehr Anhalte. Er selbst sagt es zuweilen geradezu, wer ihn im Witz beeinflusst hat und womit; so, wenn er die frühe Einwirkung österreichischer Schnadahüpferl in einem Briefe an Schottky hervorhebt[1]) (8, 372):, „Bei den kleinen Liedern haben mir ihre kurzen österreichischen Tanzreime mit dem epigrammatischen Schluss oft vorgeschwebt." Auch wo Heine den Einfluss des Vorbilds nicht offen bekennt, gibt er ihn doch zu erkennen, oft sicher, ohne dass er es will. Wenn er sich im Witze anderen verwandt, sich zu ihnen hingezogen fühlt, vor allem sich von ihnen beeinflusst weiss, dann spricht er gern von ihnen und in Übereinstimmung mit sich da, wo er sich mit ihnen verwandt und von ihnen beeinflusst fühlt; das Wesensverschiedene, das ihn weniger beeinflusst als bildet, reizt ihn besonders und oft trifft gerade für ihn sein eigenes Wort zu (4, 215): „Ein grosser

[1]) Worauf zuerst Walzel aufmerksam macht (Euphorion 5, 153).

Genius bildet sich durch einen anderen grossen Genius weniger durch Assimilierung als durch Reibung.“ Man muss also auch anders geartete Naturen, an denen er die Kunst des Witzes bildete, in den Bereich der Betrachtungen ziehen. Überhaupt wird es weniger darauf ankommen, die geistigen Einflüsse festzustellen, denen Heine und sein Witz unterworfen ist, als vielmehr durch Zusammenstellung mit grossen Vorgängern das eigentümliche gerade seines Wesens und seines Witzes herauszuheben. Erst auf diesem Wege gelangt man dazu, seinen Wert abzuschätzen, seine hervorragende Stellung im Leben des modernen Geistes und seine beherrschende im Leben des modernen Witzes überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Ehe wir Heine in auswärtige Beziehung bringen zu den Vertretern des modernen Witzes, werfen wir einen kurzen Blick auf die Entwicklung des modernen Witzes an sich und suchen uns über sein Verhältnis zum modernen Geistesleben zu orientieren.

Zweifellos wirken die geistigen Strömungen der Neuzeit auf das Klima des Witzes. Ganz allgemein: Hält man den ausgeprägt erkenntnistheoretischen, kritischen

[1]) Unerheblich in ihrer Einwirkung sind gewiss solche, deren er nie Erwähnung tut, die er womöglich gar nicht gekannt hat; so, wenn Max Koch (Lit. Gesch. I. Aufl. S. 695) Ähnlichkeit zwischen Heine und dem ersten im 18. Jahrhundert deutsch dichtenden Juden Ephraim Moses Kuh (1731—90) findet; und Menzel (Lit. Bl. 1831 Nr. 79) die „dem unflätigen Toledod Jeschu abgeborgte zynische Ausdrucksweise seines Hasses“ tadelt. Noch abenteuerlicher klingen die bei Betz (Heine in Frankreich. Zürich 1895. S. 82—89) verzeichneten Vergleiche mit persischen und chinesischen Poeten. Auch die Behauptung Eberts (Der Stil der Heinischen Jugendprosa. Berliner Diss. S. 11), dass sich Montaignes Fragmente, Pascals Pensées, Madame de Staëls Reisebeschreibungen dem antithesenreichen und witzigen Stil seiner Reisebilder als Muster darbot, habe ich vergeblich durch Belege zu bestätigen versucht. — Zu Schiller lässt sich Heine und sein Witz in keiner Weise in Beziehung bringen. Heine gibt uns auch in seiner Kritik nie Anhalt dafür.

Zug, das Protestieren in der Sphäre des denkenden Geistes für einen günstigen Nährboden des Witzes, so kann man den Witz in der Hauptsache als eine neuzeitliche Erscheinung auffassen. Jedenfalls aber verschärft er sich wie das Waffenhandwerk durch die Erfindung des Pulvers (2, 126):

> Durch Erfindnisse des Geistes,
> Des modernen Zaubergeistes,
> Durch die Schwarzkunst Berthold Schwarzes.

und jedenfalls erweitert er sein Stoffgebiet und seine Kombinationen wie der Weltverkehr sich ausdehnt durch die Entdeckung neuer Länder und Wege. Wie Berthold Schwarz am Eingang des modernen Kriegswesens, Kolumbus am Eingang des Weltverkehrs, so stehen der erste moderne Philosoph Francis Bacon und die ersten modernen Dichter Cervantes und Shakespeares am Eingang des modernen Witzes, einer neuen Waffe im geistigen Kampfe, eines neuen Weltverkehrs der Vorstellungen. Unter den Nachfolgern Bacons kann man sowohl im Empirismus der Engländer, wie im Skeptizismus der Franzosen ein günstiges Klima für den Witz sehen, jenem Skeptizismus, von dem Kant sagt, dass er eine Denkungsart ist, „darinnen die Vernunft so gewaltig gegen sich selbst verfährt, dass sie niemals als in völliger Verzweiflung an Befriedigung ihrer wichtigsten Absichten hätte bestehen können." Hier lässt sich als besonders auffallend anführen, dass Kant gerade in seiner vorkritischen, empirisch-skeptischen Periode dem Witze seinen Zoll zahlt, und die „Träume eines Geistersehers" verspottet, etwa wie Goethe im westöstlichen Divan dem Witze huldigt, da er der Weltseele, dem abstrakt Geistigen entsagt, zur gesunden Körperwelt des Orients flüchtet und so zu den Romantikern und Heine hinneigt, wie Kant zu Voltaire. Denn am innigsten sind gerade in der nachkantischen, der romantischen Aera die Beziehungen zwischen dem

einsamen Souverän Witz und den grossen Gedankensystemen. Hier ist es Fichte, dem der romantische Witz abgeguckt hat, wie das Ich mit dem Nicht-Ich sein Wesen treibt, es schaffen und beherrschen kann, wie es eine Welt von Vorstellungen über den Haufen wirft. Ähnlichen Vorschub leisten dem Witz Philosophen des XIX. Jahrhunderts und ihre neuen Werte. Hier sei Schopenhauer genannt, vor allem der Philosoph von Sils-Maria, Friedrich Nietzsche, der aristokratische Radikalist, der eine Höhenregion des freien Geistes anpreist, in der gerade der Witz, dieses über alles erhabene Überurteil sich wohl fühlt und gedeiht. Dass andererseits im Gegensatz zu der kritischen, frei persönlichen Art die unpersönliche Gebundenheit des Metaphysikers und auch die Allbeseelung des Pantheisten dem Witz keinen Lebenssaft bieten, eben dieses wird bewiesen durch die eigentümliche Erscheinung, dass die Romantiker im Zeichen Schellings die Pfade frommen Masshaltens einschlagen und dem Witze absagen, dem sie unter Fichtes Flagge huldigten, ebenso wie in der metaphysischen, durch formallogische Bande gehaltenen Welt Bonaventuras und Giordano Brunos der Witz unmöglich sein Wesen treiben konnte, er, dem doch ehrfürchtiges Unterordnen so fremd ist. In Deutschland wird geradezu mit dem grossen Aufrütteln aus dem metaphysischen Schlummer auch ein neuer Witz wach und lebendig und auch für ihn dringen die ersten Weckrufe aus Frankreich und England. Der Witz Lessings ist durch Voltaire aufgerüttelt, der Witz Jean Pauls durch Lorenz Sterne erhellt, wie Kants metaphysische Nebel durch Hume zerstreut werden. Bei dem Versuche, den Witz in das Leben des Geistes einzuordnen, müssen wir auch das politische Leben berücksichtigen. Wie in die modernen Gedankensysteme, so fügt sich auch in die modernen Staatensysteme der Witz zwanglos ein; auch hier machen wir die Beobachtung, dass die eigen-

sinnige Geschlossenheit mittelalterlicher Universalmonarchie naturgemäss dem Witz Eintritt verwehrt. Auch hier begünstigt ihn in der Neuzeit verschiedenartiges in verschiedener Weise. Der Absolutismus des ancien régime und des jungen Preussen setzt sich um in das sichere Machtgefühl, die lächelnde Überlegenheit des Voltaireschen Witzes, den gebieterischen Schneid des Lessingschen: die wirren Jahre des Weltkrieges und die. Nachzeit des Wiener Kongresses erregen auch Aufruhr im geordneten Verfassungsstaate der Vorstellungen und bewirken den zerfahrenen Witz der Romantik und wie wir sahen, den vielgestaltigen eines Heine.

Der moderne Witz, dessen verschiedene Typen wir Heine und seinem Witz nun gegenüberstellen, ordnet sich zeitlich in den rationalistischen (Voltaire, Lessing, Lichtenberg), romantischen, (Jean Paul, Brentano, Hoffmann etc.) und zeitgenössischen jung-deutschen (Varnhagen, Menzel, Robert, Börne etc.). An die Spitze stellen wir die ersten Modernen, die grossen Renaissancemenschen Cervantes und Shakespeare und gesellen ihnen aus inneren Gründen zu die Grossen Aristophanes und Goethe. Ehe wir Heine mit den einzelnen zusammenstellen, betonen wir kurz, was ihn und seinen Witz allgemein mit den Grossen bindet und von ihnen scheidet. Seine eigenen Gedanken darüber geben manchen Halt.

Obwohl er Künstler des Witzes ist und nicht des Humors, des Einfalls und nicht der Komödie, hat er sich doch gerade an den grossen Genies der Komik geschult: Im Knabenalter schon an Cervantes und Swift, später am Mephistopheles Goethes und den „Vögeln" des Aristophanes, dem Lustspiel Molières und dem Falstaff Shakespeares. Nicht durch Assimilation, sondern durch Reibung hat er sich an ihnen gebildet, denn zu wesensverschieden sind sie alle von ihm und musste er von ihnen

bleiben. Einmal begünstigt politische Ruhe und Grösse mehr den Humor in grosser Form, ein Gefüge, das ganz und fest ist wie der Staat, in dem es entsteht, politische Verwirrung und Zerrissenheit, verkehrte Welt und Unvollkommenheit dagegen mehr die analoge Form, den Witz. An Ähnliches denkt Heine (7, 419): „In einer vorwiegend politischen Zeit wird selten ein reines Kunstwerk entstehen. Der Dichter in solcher Zeit gleicht dem Schiffer auf stürmischem Meere, welcher fern am Strande ein Kloster auf einer Felsklippe liegen sieht; die Nonnen stehen dort singend, aber der Sturm überschrillt ihren Gesang." Also auf der einen Seite der politische Humor unter Philipp III., Elisabeth, Ludwig XIV., auf der anderen Seite der Witz nach dem Wiener Kongress. Dem Humor gegen die Menschheit steht gegenüber der Witz gegen die Menschen, dem Falstaff Herr Gumpel aus Hamburg, dem Don Quichote Herr Karl Dörne aus Göttingen. Heine bekennt sich darin offen als den kleineren, wenn er sagt (4, 187): „Darum ist Molière so gross, weil er gleich Aristophanes und Cervantes nicht blos temporelle Zufälligkeiten, sondern das ewig Lächerliche, die Urschwächen der Menschheit persifliert. Voltaire, der immer nur das Zeitliche und Unwesentliche angreift, muss ihm in dieser Beziehung nachstehen." Und Heine auch. Ähnlich legt er in der Komödie des Aristophanes das fest, was seinem Witz fehlt und fehlen muss, wenn er in den „Vögeln" eine ungeheure Weltanschauung erblickt und in der „romantischen Schule" seine Komödien „wirklich scherzende Tragödien" nennt. Aber doch nicht so ganz ohne Recht hat sich Heine und haben andere ihn gerade mit Aristophanes verglichen.[1]) Denn auf Aristophanes

1) Vor allem Georg Brandes: Ludwig Börne und Heinrich Heine. Leipzig 1896.

noch am meisten von den grossen Humoristen trifft zu, was ihn mit Heine verwandt machen kann: Mangel an Einheit im politischen Leben, verkehrte Welt, Unvollkommenheit. Vielleicht gibt gerade dieses dem Witze Heines eine eigentümliche Verwandtschaft mit dem des Aristophanes, Schmerz darüber die Anmut, den poetischen Reiz, Entrüstung die rücksichtslose Schärfe. Stofflich und formal sind sie nicht verwandt. Das verhindert eine Kluft von Jahrtausenden, eine grundverschieden physische und geistige Entwicklung; darin musste der Grieche dem Juden fernstehen; verwandt sind sie höchstens im Ton, in der Tendenz, in der Schärfe der Satire. Witz ist Stoff und Form, Ironie ist Geist, Humor ist Mensch, Satire ist Temperament; Heine und Aristophanes berühren sich im Temperament. Aber auch die anderen Grossen stehen ihm nicht so ganz fern; auch bei Cervantes, auch bei Goethe findet er Ansätze politischen Witzes, Ansätze von Ironie (5, 290): „Wie Cervantes zur Zeit der Inquisition zu einer humoristischen Ironie seine Zuflucht nehmen musste, um seine Gedanken anzudeuten . . . . so pflegte auch Goethe im Ton einer humoristischen Ironie dasjenige zu sagen, was er, der Staatsminister und Höfling, nicht unumwunden auszusprechen wagte. Die Schriftsteller, die unter Zensur und Geisteszwang aller Art schmachten und doch nimmermehr ihre Herzensmeinung verleugnen können, sind ganz besonders auf die ironische und humoristische Form angewiesen.“ Bezeichnend, wie Heine von Goethe und Cervantes zu sich ablenkt! Denn schmachten unter Zensur und Geisteszwang musste er, nicht jene; und wenn auch das Motiv politischer Zwang der Art nach bei Heine und bei Cervantes-Goethe ähnlich ist, der Stärke nach ist es so verschieden wie das, was es bei beiden hervorruft: humoristische Ironie, blutige Satire. „Dem Cervantes ähnelt Goethe bis in die Einzel-

heiten des Stils, in jener behaglichen Prosa, die von der süssesten und harmlosesten Ironie gefärbt ist.“ Heines unbehagliche Prosa ist eher voll Bitterkeit und Harm. Gewiss hat Heine auch an der Ironie des Cervantes und Goethe sich gebildet, aber dieser Schulung hat die Intimität gefehlt, die ihn z. B. mit Byron verwandt macht „Mit Byron bin ich immer behaglich umgegangen, wie mit einem völlig gleichen Spiesskameraden“ (8, 434). Und charakteristisch fügt er Folgendes hinzu über den Komiker unter Königin Elisabeth, der ihm im gewissen Sinne unnahbar sein musste, wie die unter Philipp III. und Ludwig XIV: „Mit Shakespeare kann ich gar nicht behaglich umgehen, ich fühle nur zu sehr, dass ich nicht seines Gleichen bin, er ist der allgewaltige Minister und ich bin ein blosser Hofrat, und es ist mir, als ob er mich jeden Augenblick absetzen könnte.“ Und doch hat er sich später auch Shakespeare zu nähern gesucht. Bevor wir hier Verwandtschaft und Schulung ermitteln wollen, fassen wir noch einmal anders, was ihn von der Gruppe der Grossen trennt. Der Gegensatz des grossen Welthumors und des kleinen Witzes hängt zusammen mit dem altbekannten zwischen Griechentum und Nazarenertum. Sinnenfrohe Entfaltung, Formengrösse, Plastik bedingt den grossen Humor; Vergeistigung, Konzentration ist dem Witz eigen. Wie Goethe, so sind für Heine auch die anderen Welthumoristen sinnenfreudige Hellenen, so Molière im Tartuffe (4, 186): Dieser sei, „nicht blos gegen den Jesuitismus seiner Zeit, sondern gegen das Christentum selbst, ja gegen die Idee des Christentums, gegen den Spiritualismus gerichtet“. Aber hier bemerken wir bei Heine eine auffallende Annäherung: an Aristophanes, wo er (8, 513) von der Zunahme seines eigenen tragischen Humors, an Goethe Cervantes, wo er (8, 502) von dem reinfreien Humor seines „Buches Le Grand“ spricht. Aber nicht nur

rückt er an die Grossen heran, sondern er rückt die Grossen auch an sich heran. In den letzten Grossen unter den Griechen erspäht er nazarenisch-jüdisches, modernes, geistvoll-witziges. Auch dadurch assimiliert er sich ihnen und sie sich; Shakespeare und Goethe. Bei Shakespeare spricht er das deutlich aus (7, 53): „Shakespeare ist zu gleicher Zeit Jude und Grieche, oder vielmehr beide Elemente, der Spiritualismus und die Kunst haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen und zu einem höheren Ganzen entfaltet." Stellt er ihn doch sogar in witzigem Vergleich mit Christus zusammen, wenn er meint (5, 371): Wie ein Hamburger Christ sich nicht damit zufrieden geben konnte, dass Christus von Geburt ein Jude war; so würde ihm flau zu Mut, wenn er bedenke, dass Shakespeare dem widerwärtigsten Volke angehöre, das Gott in seinem Zorn erschaffen hat. Man kann ohne Zwang Judentum und Griechentum, Spiritualismus und Kunst gerade auf das Urbild des Komischen, auf Falstaff projizieren. In Falstaff vereinigt sich objektive und subjektive Komik, Charakterzeichnung und Einfall, Plastik und Geist. Von klassischer Klarheit ist der Ausspruch Falstaffs: „Ich habe nicht nur selbst Witz, sondern bin auch Ursache, dass andere Witz haben." Das Witzhaben Falstaffs ist dasjenige an der Komik Shakespeares, an dem sich Heine bildete. Hier zum ersten Male konnte Stoff und Form auf ihn einwirken. Ganz ähnlich bei Goethe: „Das Heidentum des Goethe ist wunderbar modernisiert. Es ist merkwürdig, wie bei Goethe jene Heidennatur von unserer heutigsten Sentimentalität durchdrungen war." Er glaubt also auch im Griechen Goethe mit anderen Worten aber demselben Sinn das zu finden, was er bei dem Griechen Shakespeare fand. In der Tat, was bei Shakespeare der Spiritualismus und das Judentum ist, hier bei

Goethe ist es wunderbare Modernisierung. Es ist klar, was Heine hier im Auge hat: Nicht den griechischen formschönen Goethe der Iphigenie, sondern den modernen des westöstlichen Divans. Wie an Falstaff, so bildete sich Heine an den Pointen und Unmutstönen des modern gewordenen Griechen Goethe-Hatem. Wir prüfen zunächst Falstaff und Heine.

Freilich liegt bei Heine der Falstaff nicht an der Oberfläche; dazu ist die Form seiner Komik von Shakespeare zu verschieden. Shakespeare schuf eine ausserordentlich komische Figur, er dagegen reihte nur witzige Einfälle an einander. Nur in den Bädern von Lucca und allenfalls noch in Schnabelewopskis Memoiren zeichnet er lebenswahre, aber stark mit Satire untermischte humoristische Gestalten, so in dem Hamburger Juden Gumpelino, noch treffender in seinem Diener Hyacinth; Signora Laetitia und die Wirtin zur roten Kuh sind freilich nur Karrikaturen. Und doch berührt er sich in manchem mit Shakespeare-Falstaff. Die Hauptmacher sind bei beiden um die Mitte dick und haben dünne Beine; Falstaff und Gumpelino. Sie bewerben sich beide um Frauengunst, beide mit Hindernissen, Shakespeares Wirtin ist, d. h. wird genannt ein „ehrbares, tugendhaftes Frauenzimmer", Heines Wirtin ein „Muster von Ehrsamkeit, Anstand und Tugend". Bei Shakespeare ist sie sogar pistolenfest gegen Pistol, ähnlich bei Heine ein Gibraltar der Tugend, eine uneinnehmbare Festung. Falstaff fordert refrainartig: „Wirtin, mein Frühstück! Ein Glas Sekt!" Schnabelewopski wettert dreimal: „Ungeheuer, warum hast du mir keine Suppe gekocht!" Falstaff heischt geschäftsmässig: „Küsse mich Dortchen", ganz ähnlich Signora Laetitia: „Stehen sie auf und umarmen Sie mich." Der ganz ungebildete Teil des Boudoirs verdreht die

Fremdworte, bei Shakespeare Frau Hurtig, bei Heine Hirsch Hyacinth. Pistol spricht in bombastischen Zitaten, Shakespeare macht damit Marlowe und Peele lächerlich; auch Gumpelino spricht in bombastischen Zitaten, Heine verlacht damit Platen. Kleine, witzige Züge wirken am meisten komisch. Heine klingt auch hier an Falstaff an. Er gestaltet sie aber um; denn der Erzähler wirkt auf andere Weise als der Bühnendichter. Falstaff und Gumpel geraten beide bei ihren Bemühungen ins Schwitzen. Shakespeare lässt Dortchen sagen: „Ach armer Affe, wie du schwitzest." Das ist einfach gesagt, aber es kommt plötzlich heraus und wirkt äusserst komisch. Heine erzählt, er muss durch Beiwörter wirken: „Da erglänzte sein Antlitz in schwitzender Selbstwonne." Shakespeare tut genug, wenn er sagt: „Sie ist sphärisch wie ein Globus;" denn man sieht die, die er meint. Heine macht gleichzeitig eine komische Folgerung: „Sein runder Bauch befähigt ihn zur Anstellung bei der sphärischen Trigonometrie." Auch folgenden höchst amüsanten Zug Falstaffs finden wir bei Heine wieder, allerdings in verändertem Aussehen. Des göttlichen Schlemmers Falstaff Rechnung beträgt: Ein Kapaun zwei Schilling fünf Pfennig, zwei Mass Sekt fünf Schilling acht Pfennig, Brot ½ Pfennig. Hirsch Hyacinth kramt aus seiner Tasche unzählige Sachen, zuletzt ein glattes Stück Brot. Aber bei Shakespeare ist es ein heiterer Zug zur Kennzeichnung des Feinschmeckers, bei Heine ein satirischer Zug zur Karrikierung des knauserigen Kleinkrämers. Und das ist bei aller Übereinstimmung der grundlegende Unterschied. Shakespeare ist bei seiner Komik wahr, Heine, mehr zur Satire neigend, übertreibt; er zeichnet bestimmte jüdische Modelle, verzerrt sie aber auch. Shakespeare bekam von seiner entzückten königlichen Gönnerin den Auftrag, Falstaff noch einmal auf die Bühne zu bringen; er tat

das in den lustigen Weibern, Heine bezog von dem ergrimmten Modell in Hamburg eine Ohrfeige.

Heines Stärke liegt aber auch nicht in der grossen komischen Charakterzeichnung, sondern im kleinen überraschenden Witz, ebenso wie seine dichterische Grösse nicht im Drama, sondern im kleinen Lied liegt. Und zwar liebt er den witzigen Vergleich. Auch Falstaff und überhaupt Shakespeare ist hierin Virtuose. Wenige haben diese Witzart so genial verstanden. Deswegen lockt ein Vergleich. Auch hier scheint Heine zu entlehnen. Shakespeare vergleicht die Jungfrau mit einer Festung, die, obgleich tapfer in der Verteidigung, einem Sturm doch nicht widerstehen könne. Dieselbe Metapher finden wir auch bei Heine, aber hier wird sie durch eine doppelsinnige Schlusspointe witziger als bei Shakespeare; in der Harzreise heisst es nämlich: „Sie glich einer Festung, die ebenso wenig wie die, von denen König Philipp von Mazedonien spricht, einem mit Gold beladenen Esel widerstanden hätte." Darin steht Heine wohl ganz unerreicht da. Und wie fein und wohl verborgen ist die doppelsinnige Pointe. Heines Metaphern sind sorgfältiger, spitzfindiger. Dass Falstaff mit einem Kirchturm verglichen wird, scheint nicht besonders treffend, aber wenn Gumpels Nase mit dem Turm von Pisa verglichen wird, so denken wir daran, dass beides lang und krumm ist. Wie Heine die Pointe ausarbeitet und nachwirken lässt, so bereitet er sie auch stets wohlbedacht vor; er steigert sich allmählich zu ihr. Er macht aus seinen Witzen hervorragende kleine Kunstwerkchen, wie er hervorragende kleine Lieder machte. Falstaff ist schlechtweg „Talgklumpen". Heine geht erst vom Fett zum Talg über: „Ihr blühendes Fett war keineswegs mit dem alten Talg der Mutter zu vergleichen."

Wo Heine eingehend Körperteile vergleicht, neigt

er zum Derbkomischen, zur verzerrenden Karrikatur und erinnert oft auffallend an Falstaff. Bardolphs rote Nase vergleicht Sir John Falstaff: „Du trägst die Laterne am Steuerverdeck, aber sie steckt dir in der Nase. Du bist der Ritter von der brennenden Lampe . . . . . Wärst Du einigermassen der Tugend ergeben, so wollt ich bei deinem Gesichte schwören, mein Schwur sollte sein: Bei diesem flammenden Cherubschwert ! Aber du liegst ganz im Argen, und wenn es nicht das Licht in deinem Gesichte täte, wärst du gänzlich ein Kind der Finstenis. O du bist ein beständiger Fackelzug, ein unauslöschliches Freudenfeuer . . . . . ." Ähnlich grotesk stellt Heine bei Nasen Vergleiche an, aber berechnender und nicht mit der urwüchsigen Komik Falstaffs: In der „Harzreise" heisst es: „Dieser Herr war ganz grün gekleidet, trug sogar eine grüne Brille, auf die seine rote Kupfernase einen Schein wie Grünspan warf." In den Memoiren sagt er von der alten Hanne, dass in ihrer roten Nase immer Tauwetter war, und in der Nordsee nennt er, Verglichenes und Vergleichendes umdrehend, die glühende Sonne dort oben „eine rote betrunkene Nase des Weltgeistes". Ein feistes Gesicht vergleicht Falstaff mit Lucifers Leibküche, wo Malzwürmer geröstet werden. Heine nennt ein mageres „Wangen wie ein hohler Suppenteller" und schliesst mit verstecktem Doppelsinn: „Die ganze ausgekochte Gestalt glich einem Freitisch für arme Theologen." Besonders beliebt ist bei beiden das Auffinden von Ähnlichkeiten zwischen Körperteilen und Ländern. So ist Falstaff ein Erdball voll sündiger Länder, man spricht von seinen Niederlanden und holländischen Besitzungen; in der „Komödie der Irrungen" ist dieser Vergleich mit üppigster Phantasie auf die Spitze getrieben: Die Hand der Bordellwirtin ist Schottland, die Stirne Frankreich,

das Kinn England wegen der salzigen Feuchtigkeit, die zwischen ihm und Frankreich fliesst; ihre Nase, über und über mit Rubinen, Saphiren und Karfunkeln staffiert, Indien. Ähnlich vergleicht etwa Heine in „Deutschland" das zur Hälfte abgebrannte Hamburg mit einem Pudel, der halb geschoren ist, nennt er in der Harzreise (3, 18) die Brust der Frau Schwester öde wie die Lüneburger Heide und spricht er später, ganz auffallend an Shakespeare erinnernd, bei Signora Laetitia von Arabien, Syrien und Mesopotamien (3, 316), vergleicht er den Busen mit dem roten Meere (3, 308): „Es flattern darauf allerlei Bänder, wie Flaggen der Schiffe, die in diesen Meerbusen einlaufen," und schliesst: „Man wird seekrank durch den blossen Anblick". Hier tritt auch rein äusserlich in der Auswahl der vergleichenden Landschaft der Gegensatz zwischen dem Germanen und dem Orientalen hervor.

Immerhin steht Heine und sein Witz im Banne Falstaffs; manche Übereinstimmung allerdings mag auf gleichem Ideengang bei beiden beruhen. Und wie seltsam dies auch klingen mag, Heine und Falstaff sind sich in manchem gar nicht so unähnlich. In der Tat haben der „Ritter vom Orden der Nacht" — so nennt sich Falstaff bei Prinz Heinz — und „der Ritter vom heiligen Geist" — so nennt sich Heine in dem wunderbaren Gedicht der „Harzreise" — manche Züge gemein. Der blutige Satiriker konnte zuweilen recht behaglich humorvoll, ganz in der Art wie Falstaff sein. Dann kommt in ihm des alten Samson unbegrenzt lebenslustige, rosenlaunige Kirmesnatur zum Durchbruch. Des Vaters Grundsatz, „dann müssen wir ein neues Fässchen anzapfen," ist offenbar eine echt Falstaff'sche Lebensregel und bei der Beschreibung der Düsseldorfer Bürgergarde seines Vaters schweben Heine unverkennbar die Garden Falstaffs vor. Der beste Humor Heines liegt in der geistig freien Be-

handlung des eigenen Ich. Sein Selbstwitz macht sogar Ansätze zur komischen Charakterzeichnung, zu einer Komödie, deren komischer Held Heine ist. Stellt er sich doch zuweilen fast als Falstaff hin. Falstaff klagt bei Dortchen: „Ich werde alt," ein ander Mal: „Der eine von ihnen ist fett und wird alt," womit er sich meint, ein drittes Mal: „Verzehre ich mich nicht, schrumpfe ich nicht ein?" Ebenso seufzt Heine unvermittelt (3, 503): „Ich fürchte, ich bin krank," und dem dicken Ritter auch äusserlich sich assimilierend (7, 326): „Ich bin nämlich seit einiger Zeit sehr dick und wohlbeleibt geworden und ich fürchte, ich werde bald wie ein Bürgermeister aussehen — ach die schwäbische Schule macht mir soviel Kummer." Ein andermal entrüstet er sich ganz wie Falstaff (3, 428): „Dass ich fett geworden bin, ist eine Verleumdung." Obwohl sie es nicht sind, stellen sich beide sentimental an. Wie der Schlemmer Falstaff glauben machen will, dass er melancholisch ist, so wird Heine so sentimental, dass er die Milchstrasse des Himmels aussaufen möchte. Charakteristisch ist ferner, wie sie beide mit ihrer Persönlichkeit Verstecken spielen, sie suchen lassen und plötzlich damit herausplatzen. Falstaff spricht von einem wackeren stattlichen Mann, „wohlbeleibt, er hat einen heiteren Blick und einnehmende Augen," und sagt dann zum Schluss: „Jetzt fällt es mir ein, sein Name ist Falstaff." Heine tut das sehr oft. Man denke nur an eines seiner Gedichte, dessen Schlusspointe ist: „Ich bin selbst dieser brave Mann," oder den frommen Wunsch, wenn er von sich spricht: „Gott erhalte diesen letzten Klassiker." Ganz Falstaff ist folgendes aus einem Brief an seinen Verleger Campe: „O, liebster Campe, ich gäbe was drum, wenn Sie mehr Religion hätten, aber das Lesen meiner eigenen Schriften hat ihrem Gemüte viel geschadet, jenes zarte gläubige Gefühl, das Sie sonst besassen, ist

verloren gegangen, Sie glauben nicht mehr, durch gute Werke selig zu werden, nur der Schund ist ihnen angenehm. Sie sind ein Pharisäer geworden, der in den Büchern nur den Buchstaben sieht, und nicht den Geist, ein Sadduzäer, der an keine Auferstehung der Bücher, an keine neuen Auflagen glaubt, ein Atheist, der im geheimen meinen heiligen Namen lästert. O, tun Sie Busse, bessern Sie sich!" Falstaff spielt auch mit seiner Gottlosigkeit, aber während Heine höchst witzig entwickelt, wie ein anderer durch ihn gottlos geworden ist, sagt Falstaff frech-komisch: dass er es durch einen anderen geworden sei: „Ehe ich dich kannte, Heinz, wusste ich von gar nichts, und nun bin ich, die rechte Wahrheit zu sagen, nicht viel besser als einer von den Gottlosen." Aber Falstaffs Frohsinn ist doch bei Heine ein seltener Gast. Heine ist doch immer der Kulturkranke im Gegensatz zu dem „pöbelhaft gesunden Briten". Er identifiziert einmal Nazarenertum und Griechentum mit körperlichem Umfang (7, 39): „Es gibt im Grunde nur zwei Menschensorten, die mageren und die fetten, oder vielmehr Menschen, die immer dünner werden und solche, die aus schmächtigen Anfängen allmählich zur rundlichsten Korpulenz übergehen." Wenn auch Heine falstaff-stolz sich zu der zweiten Sorte rechnet, seine rundliche Korpulenz ist doch zu vorübergehend. Seinem angekünsteltem Vollgriechentum folgt unweigerlich das Extrem des hageren Nazarenertums. Neben dem fetten Bürgermeister der Schmerzgequälte, der im Spiegel das hagere Haupt des Heilandes zu erblicken wähnt, neben dem Nachahmer Falstaffs der Dichter des „Lazarus". Im schadlosen Scherz ist Heine nur selten der Schüler Falstaffs.

Falstaff droht, als man ihn schlecht behandelt, recht komisch: „Ich lasse Euch alle in Gassenlieder bringen

und auf niederträchtige Melodien absingen.“ Heine konnte auch so drohen, aber er konnte auch anders drohen, mit bitterböser Satire; das Gassenlied kann er selbst singen und was für eins! König, nimm dich in acht, beleidige nicht den Dichter. Er hat Flammen und Waffen. Aus dem Höllenfeuer beten Heilige los, doch gibt es andere Höllen:

Kennst Du die Hölle des Dante nicht,
Die schrecklichen Terzetten?
Wen da der Dichter hineingesperrt,
Den kann kein Gott mehr retten.

Ein schrofferer Gegensatz in der Verwertung derselben Idee ist kaum denkbar.

Wie in Heines witzigem Vergleich der Schöpfer Falstaffs, so klingt im witzigen Reim der Dichter des westöstlichen Divans vor. Heines Scharfblick entgehen nicht die formalen Wandlungen des späten, modernen, realistischen Goethe, besonders die neuen Vers- und Reimeigentümlichkeiten im westöstlichen Divan und im zweiten Teil des Faust. Er hebt sie umso stärker hervor, als er in ihnen ein Hinneigen und eine Überleitung zu seiner eigenen Kunstübung sieht. In den „Gedanken und Einfällen“ sagt er: „Seltsame, fremdgrelle Reime sind gleichsam eine reichere Instrumentation, die aus der wiegenden Weise ein Gefühl besonders hervortreten lassen, wie sanfte Waldhornlaute durch plötzliche Trompetentöne unterbrochen werden. So weiss Goethe die ungewöhnlichen Reime zu benutzen zu grell barocken Effekten, auch Schlegel und Byron — bei letzterem zeigt sich schon der Übergang zu dem komischen Reim.“ Zuweilen ist die Berührung sogar sehr eng, besonders da, wo auch der Goethe'sche Reim mehr als ungewöhnlich und grell, wo er komisch ist. Wir denken daran, wie etwa

Goethe im Spaltreim jede Silbe für sich verschieden anlauten und gleich auslauten lässt, etwa in dem Divangedicht „Dreistigkeit", wo auf Lauf stört — aufhört, reimt, auf Erzklang — Herz bang, und wir vergleichen damit Heine'sche Reime, wie: Mund weit — Gesundheit, Dunstkreis — Kunstgreis. Vor allem scheinen die Heineschen Verse, in denen Spaltreim und prosaische Ausdrucksweise einen komischen Missklang geben:

Denn mich fesselt holde Bosheit
Wie mich gute stets vertrieben.
Willst Du sicher meiner los sein,
Musst Du Dich in mich verlieben.

durch Goethe'sche beeinflusst zu sein, denn Goethe sagt in den „Zahmen Xenien":

Diese Mühe wird nicht gross sein.
Kultivierten deutschen Orten.
Wollt ihr es auf ewig los sein,
So erstickt es nur mit Worten.

Auch das seltsame und oft komische Reimen von Fremdwörtern bevorzugen beide, und oft in ähnlicher Weise, so wenn beide auf Prosa reimen: Goethe: Sub Rosa, Heine: Marquis Posa. Und wenn Heine komisch reimende Verben diminuiert, wie: Witzeln — Sitzeln, so erinnert das an Goethe'sche Reime, wie: fünkeln — bedünkeln.

Diese formalen Ähnlichkeiten haben jedoch einen tieferen Grund. Goethe wendet sie ganz besonders im westöstlichen Divan an, dem Werke also, das schon durch seine orientalische Art Heine anziehen musste. In der Tat fand er hier, was seiner Rasse besonders zusagte, eine unumschränkte, sicher thronende Persönlichkeit, stark in Lust und lodernder Liebe, stark auch in Unlust und Unmut, souverän scherzend in beiden. Von keinem

Werke Goethes hat er mit solcher Wärme und Begeisterung gesprochen, zu keinem fühlt er sich so hingezogen. Nie hat er sich an Goethe so geschult wie da, wo sich „Goethe, nachdem er im Faust sein Missbehagen an dem abstrakt Geistigen und sein Verlangen nach reellen Genüssen ausgesprochen, gleichsam mit dem Geiste selbst in die Arme des Sensualismus warf." Und vom Divan sagt Heine: „Er enthält die Denk- und Gefühlsweise des Orients in blühenden Liedern und kernigen Sprüchen; und es duftet und glüht darin wie ein Harem voll verliebter Odalisken mit schwarzen geschminkten Gasellenaugen und sehnsüchtig weissen Armen. Es ist dem Leser dabei so schauerlich lüstern zumute, ... den berauschendsten Lebensgenuss hat Goethe hier in Verse gebracht . . . . . unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches: Es ist ein Selam, den der Occident dem Orient geschickt hat, und es sind gar närrische Blumen darunter, sinnlich rote Rosen, Hortensien wie weisse nackte Mädchenbusen, spasshafter Löwenmaul, purpur digitalis wie lange Menschenfinger, verdrehte Krokosnasen, und in der Mitte, lauschend verborgen, stille deutsche Veilchen." Heine hebt in dieser brillanten Schilderung das Exotische, das Närrische, die verdrehten Krokosnasen etwas zu stark hervor. Für ihn ist die Behandlung des Orientalischen mehr ein wunderbares Gemisch in seinem Sinne als ein sinniges Schwanken zwischen beiden Welten im Sinne Goethes.

Und doch neigt Goethes Erotik zuweilen zum Heineschen Esprit, besonders wo sie persönlich ist, weniger wo sie objektiv, heiter-hellenisch ist wie in den Elegien. Wie weit sich die beiden auf diesem Gebiete nähern, erhellt am besten aus der Art, wie sie das einfache Motiv des Umfangens verwenden und verarbeiten. Der Dichter der Elegien sagt einfach und schlicht:

Mir sank über die Schulter dein Haupt, nun knüpfen
auch Deine
Lieblichen Arme das Band um den Beglückten herum.

Und der Dichter des Divan würzt dieses Motiv durch einen heiteren Vergleich:

Locken halten mich gefangen
In dem Kreise des Gesichts.
Euch geliebten braunen Schlangen
Zu erwidern hab' ich nichts.

Heine ist gleichzeitig komplizierter und konzentrierter. Schlange ist die Geliebte, nicht nur ihre Locken. Schlangen umfingen den Laokoon, deswegen wird Laokoon als Liebender parodiert, er selbst als Laokoon karrikiert. Und das verdichtet er:

Gewaltig hat umfangen,
Umwunden, umschlungen schon
Die allerschönste der Schlangen
Den glücklichsten Laokoon.

Goethe kommt dieser Pointe nahe, aber ohne ihre parodische Schärfe und wollüstige Würze:

Und greift umher ein tausendarm'ger Eppich,
O Allumklammernde, da kenn ich Dich.

Und mit neckischem Humor und witziger Schlusspointe, aber ohne den Zynismus Heines drückt er das Gefesseltwerden durch die Liebste aus:

Auch in Locken hab ich mich
Gar zu gern verfangen.
. . . . . .
Wer sich aber wohl besann,
Lässt sich so nicht zwingen,
Schwere Ketten fürchtet man,
Rennt in leichte Schlingen.

Heine schliesst auch hier überraschender. Er zieht sich aus der Schlinge:

Das hielt mich umschlungen, und nur mit List
Konnt' ich entschlüpfen am Ende.

Ich hatte mit ihrem eigenen Haar
Ihr festgebunden die Hände.

Heines Witz ist immer Bewegung. Er wirkt in der Ruhe ebenso wenig wie die so treffend von ihm geschilderte Pariserin. Goethes Humor ist Ruhe und sicher behagliche Entfaltung. Die Bewegung ist bewusst, die Ruhe unbewusst. Heines Erotik ist gewollt künstlerisch, Goethes Erotik naiv, natürlich, voll Genussseligkeit; Heine voll Genussmut, Genusskühnheit, Genussfrechheit. Heine ist geistvoll, Goethe körperlich, Heine parodistisch, karikierend, raffiniert, Goethe einfach, wahr und warm, jung und gesund wie die Nation, der er gehört. Heine aber der Orientale voll höchster Kultur, Überkultur.

Berührungspunkte im erotischen Humor zeigt also weniger der Grieche Goethe als vielmehr der moderne, realistische, eben jener, von dem Heine an sich selbst denkend sagt: „Das Heidentum des Goethe ist wunderbar modernisiert . . . . Es ist merkwürdig, wie bei Goethe jene Heidennatur von unserer heutigsten Sentimentalität durchdrungen war." In modern-realistischen erotischen Motiven finden wir in der Tat bei beiden häufig Berührungen. Um einige kleinere Züge hervorzuheben, so erinnert uns die pikante Stelle im „Schlachtfeld von Hastings": „Kleine Narben, Denkmäler der Lust" an das „Denkmal der Lust" in den römischen Elegien und das Wiedererkennen an den Küssen in dem Gedichte „Für die Mouche" an das Gedicht Goethes, da er zum Schluss, wenn alles finster um ihn ist, die Geliebte an den Küssen wiedererkennt. So scheinen weiterhin Goethes Worte:

Du fasstest mich aufs beste,
Und hieltest mich so feste.

von Heine aufgenommen und in Form eines kritischen Einwandes pointiert zu sein:

Sie drückt mich und sie presst mich,
Du drückst ja viel zu fest mich.

Doch übt auch Goethe zuweilen neckische Kritik an der Liebsten. So ist das Epigramm:

Du bist mein und bist so zierlich
Du bist mein und so manierlich
Aber etwas fehlt Dir doch.
. . . . . .
Allzuzierlich bist Du doch.

ganz Heinesche Art. Und wenn der Dichter des Divan den reifen Kern mit seinem Liede vergleicht:

Die Schale platzt und nieder
Macht er sich freudig los.
So fallen meine Lieder
Gehäuft in Deinen Schoss.

so verwendet Heine ein ähnliches Motiv, freilich grotesker und komischer:

Ich wollte meine Lieder
Das wären Erbsen klein.
Ich kocht' eine Erbsensuppe
Die sollte köstlich sein.

Am meisten fühlt sich Heine noch zu dem erotischen Humor Goethes hingezogen, wo dieser auf den Effekt arbeitet, wo er steigert und zum Schluss überrascht. Freilich hält Goethe meist den Grundton inne und greift nie zum Schluss in so völlig andere Lagen wie Heine. Charakteristisch dafür ist das Divangedicht: „Versunken":

Und darf ich dann in solchen reichen Haaren
Mit vollen Händen hin und wider fahren,
Da fühl' ich mich von Herzensgrund gesund,
Und küss' ich Stirne, Bogen, Augen, Mund,
Dann bin ich frisch und immer wund.

Daran erinnert auffallend sogar im Reim das bekannte Gedicht des „Lyrischen Intermezzos". Aber unerwartet schlägt es da zum Schluss ein:

Doch wenn Du sprichst ich liebe Dich,
So muss ich weinen bitterlich.

Heines Witz kommt überraschend und schwindet schnell, „ein zackiger Wetterstrahl, rasch aufleuchtend und rasch verschwindend". Goethes Humor ist eine währende und wärmende Sommersonne. Mit Recht spricht man auch von einer lachenden Sonne. Immerhin finden wir noch manche formale und inhaltliche Annäherung in der Schlusstechnik der beiden. So ist der Schluss des Goethe'schen Gedichtes:

Ich lieg Dir zu Füssen, da bin ich beglückt

ähnlich, aber persönlicher und aufdringlicher bei Heine, wo er am Schluss zu den „süssen Füssen" der Geliebten liegt. So schliesst Goethes „Selbstbetrug", in dem er das Bewegen des Vorhanges auf das Lauschen der Nachbarin deutet:

Doch leider hat das schöne Kind
Dergleichen nicht gefühlt,
Ich seh', es ist der Abendwind,
Der mit dem Vorhang spielt.

ähnlich wie Heine, da er zum Abschied noch einmal sein Liebchen erspähen will:

Ich schau hinauf mit spähender Miene,
Leb wohl mein Kind, ich wand're von hier.
Vergebens. Es regt sich keine Gardine
Sie liegt noch und schläft und träumt von mir.

Heine tröstet sich mit dem Traum, den er hinzudenkt. Sein Witz macht meist den Eindruck des Erfundenen, Goethes Humor den Eindruck des Wahren. Goethe bescheidet sich bei der einfachen Tatsache, Heine denkt das Motiv bis in seine äussersten Konsequenzen aus. Dafür ist noch bezeichnend seine machtvolle Liebeserklärung in der „Nordsee", eine gewaltige Paraphrase: Er schreibt in den Meeressand: Agnes, ich liebe dich. Die Wellen verwischen das süsse Bekenntnis:

Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder,
Und mit starker Hand aus Norwegs Wäldern

Reiss ich die höchste Tanne
Und tauche sie ein
In des Ätnas glühenden Schlund, und mit solcher
Feuergetränkten Riesenfeder
Schreibe ich an die dunkle Himmelsdecke:
Agnes, ich liebe Dich.
Jedwede Nacht lodert alsdann
Dort oben die ewige Flammenschrift,
Und alle nachwachsenden Enkelsgeschlechter
Lesen jauchzend die Himmelsworte:
Agnes, ich liebe Dich!

Mit dieser in ihrer gewaltig erhabenen Übertreibung ans Komische grenzenden Dithyrambe vergleiche man Goethes in Motiv und Ton ganz ähnliches Divangedicht: Ich schreibe nicht mehr auf Seidenblatt mein Geständnis:

Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet,
Überweht sie der Wind,
Aber die Kraft besteht
Bis zum Mittelpunkt der Erde
Dem Boden angebannt . . . . . .
Und der Wanderer wird kommen,
Der liebende. Betritt er
Diese Stelle, ihm zuckts durch alle Glieder:
Hier vor mir liebte der Liebende.

Goethe vertieft das Einfache, Heine verweilt nur flüchtig beim Einfachen und erhebt sich zum Höchsten, Goethe steht im Positiv, Heines Vorstellungen in allen Gliedern im Superlativ. Heine greift, soweit man überhaupt nur spannen kann, einen machtvollen dissonierenden und doch wohlklingenden Akkord, Goethe fasst den vollen Ton mit Nach- und Mitklang.

Wie sich und die Geliebte, so behandelt Goethe auch sich allein mit ruhigem und einfachem Humor im Vergleich zu Heines komplizierter und in buntem Farbenspiel schillernder Selbstironie. Hier ist ein ähnlicher Gegensatz, wie ihn Heine bei Laube und Gutzkow ganz gewiss im Hinblick auf Goethe und sich festlegt: „Bei

Laube weitaustönende Ruhe, selbstbewusste Grösse, eine stille Sicherheit, die mich persönlich tiefer anspricht als die pittoreske farbenschillernde und stechend gewürzte Beweglichkeit des Gutzkowschen Geistes.“ Und was damit zusammenhängt, bei Heine ist die Selbstironie stets mit Schmerz gemischt, für Goethe ist es ein Zeichen des heiteren Mannes, sich selbst zum besten zu halten, wie er das in den allbekannten Versen so wunderbar einfach und schön ausdrückt. Jedoch zeigen auch hier Goethe und Heine wie Falstaff und Heine zuweilen eine gewisse Verwandtschaft, besonders in den komplizierten Formen der Selbstironie, da zum Beispiel, wo sie ihre Fehler mit früheren vergleichen oder sie zu Mängeln der anderen in Beziehung bringen. Wenn Goethe gesteht:

Kaum hast Du die Fehler der Jugend begangen,
So musst Du die Fehler des Alters begehn!

so sagt Heine ähnlich aber witziger, weil knapper und unerwarteter: „Damals war ich jung und töricht, jetzt bin ich alt und töricht.“ Voll echten und wahren Humors setzt sich Goethe mit den anderen gleich; er entschuldigt sein Nichtstaugen mit dem Nichtstaugen der anderen in den reizenden Versen:

Du gehst so freien Angesichts
Mit munt'ren off'nen Augen.
Ihr tauget eben alle nichts,
Warum sollt' ich was taugen.

und der Jugend Anmassung mit der seiner eigenen:

Sag nur, wie trägst Du so behaglich
Der tollen Jugend anmassliches Wesen?
Fürwahr, sie wären unerträglich,
Wär' ich nicht selbst unerträglich gewesen.

Ähnlich und doch anders Heine. Auch er setzt seine Mängel in Beziehung zu den anderen. Doch während Goethe selbst im Vergleich klar, ruhig und einfach ist, passt auf Heine hier mehr, was er von Börne sagt: „eich-

kätzchenhaft, gar lieblich capriziös.“ Heine sagt von sich und doch versagt er sich nichts, er gibt sich, und doch vergibt er sich nichts. Goethe befreit, Heine bestrickt. Man halte gegen Goethe Worte Heines, wie: „Was soll aus einem Volke werden, dessen Stimmführer so grosse Esel sind, wie ich leider bin,“ oder: „Gott wird mir die Torheit verzeihen, die ich über ihn vorgebracht, wie ich meinen Gegnern die Torheiten verzeihe, die sie gegen mich geschrieben, obgleich sie geistig so tief unter mir standen, wie ich unter dir stehe, o mein Gott.“

Auch in der Art, wie sie ihrem eigenen Missgeschick durch Übertreibung komischen Anstrich geben, sind Goethe und Heine sich gleichzeitig ähnlich und unähnlich. Bei Goethe hilft „keins von allen“:

Wenn Du Dich selber machst zum Knecht,
Bedauert Dich niemand, geht's Dir schlecht.
Machst Du Dich aber selbst zum Herrn,
Die Leute seh'n es auch nicht gern.
Und bleibst Du endlich wie Du bist,
So sagen Sie, dass nichts an Dir ist.

Ähnlich vernichtet Heine verschiedene Möglichkeiten, allerdings nicht mit heiterem Humor, sondern mit bitterer Ironie:

Hat man viel, so wird man bald
Noch viel mehr dazu bekommen.
Wer nur wenig hat, dem wird
Auch das wenige genommen.
Wenn Du aber gar nichts hast,
Ach so lasse Dich begraben;
Denn ein Recht zu leben, Lump,
Haben nur, die etwas haben.

Auffallend ähnlich ist der Anklang der Heine'schen Schlussstrophe:

Jedoch das Allerschlimmste,
Das haben sie nicht gewusst.
Das Schlimmste und das Dümmste,
Das trug ich geheim in der Brust.

an die bekannten Goetheschen Verse:

Wie hast Du an der Welt noch Lust,
Da alles schon Dir ist bewusst?
Gar wohl das Dümmste, was geschicht,
Weil ich es weiss, betrübt mich nicht.
Mich könnte dies und das betrüben,
Hätt' ich's nicht schon in Verse geschrieben.

Heine behält sein Wehe, sein „übergrosses Wehe" in der Brust, er leidet mehr, aber er lacht auch mehr. Dafür noch ein Beispiel. Ganz in Heinescher Manier schliesst Goethe ein Divangedicht des Nachlasses:

Sie lassen mich alle grüssen
Und hassen mich bis in den Tod.

Heine sagt genau so: „Der Gedanke an Dich muss mich zuweilen aufrecht halten, wenn die grosse Masse mit ihrem dummen Hass und ihrer ekelhaften Liebe mich niederdrückt," oder etwa:

Sie haben mich gequälet,
Geärgert blau und blass,
Die einen mit ihrer Liebe,
Die andern mit ihrem Hass.

Gefallsüchtig im Schmerz, hebt er sein Leid schärfer hervor als der unbekümmerte, gemütsruhige Goethe, wenn er fortfährt:

Sie haben das Brot mir vergiftet,
Sie gossen mir Gift ins Glas,
Die einen mit ihrer Liebe,
Die andern mit ihrem Hass.

und mit überraschender Wendung auf die Geliebte schliesst er:

Doch sie, die mich am meisten
Gequälet, geärgert, betrübt,
Die hat mich nie gehasset
Und hat mich nie geliebt.

Wiederum bei Goethe der Ton, bei Heine der Akkord, bei Goethe der Positiv, bei Heine der Superlativ, bei Goethe der Humor, bei Heine der Witz.

Der Selbstironie verwandt und doch entgegengesetzt ist das sichere, künstlerische Selbstbewusstsein, das Heine sowohl wie Goethe stark besitzen, Goethe besonders in der Rolle des orientalischen Dichterkönigs, der sich, dem Herrscher im Range gleich, mit der Sonne, ja mit dem Weltall vergleicht und die Persönlichkeit als höchstes Glück preist wie Heine in Anlehnung daran die „selbstbewusste Freiheit des Geistes". Ganz in Heines Vergleich- und Verdichtungsmanier gibt Goethe-Hatem das auch offen zu:

Im Orient lernt' ich das Prahlen,
Doch seit ich zurück bin im westlichen Land,
Zu meiner Beruhigung find' ich und fand
Zu hunderten Orientalen.

Das starke selbstbewusste Hervorheben der Persönlichkeit ist die wichtigste Voraussetzung für rücksichtslosen Unmut, und gerade im Unmut berühren sich Heine und Goethe-Hatem am engsten, im Unmut gegen Pfaffen und Philister, gegen die Beschränkten und geistig Eingeengten — beide reimen so. Für das Buch des Unmuts und andere unmutsvolle Gedichte Goethes hat Heine immer besondere Vorliebe gehabt. Ein Unmutsspruch Goethes ist das Motto zu seiner italienischen Reise. Später zitiert er das Divangedicht „Dreistigkeit" und macht geradezu Verse in Goethes Unmutsmanier: „Eintagsfliegen", sagt er, „von denen Goethe sagen würde:"

Matte Fliegen, wie sie rasen!
Wie sie summsend überkeck
Ihren kleinen Fliegendreck
Träufeln auf Tyrannennasen.

So klingt er denn zuweilen in seinen Gedichten an Goethes Unmutstöne an, und wenn etwa Goethe in „Derb und tüchtig" pfäffisches Gefasel abtut:

Deiner Phrasen leeres Was
Treibet mich davon

Abgeschliffen hab ich das
An den Sohlen schon

so gleicht das einer Klage Heines wie:

Ach, wie Katzenjammer quält mich
Sein Geschnarr und Quinquilieren.

Selbst übertriebene Drohungen Heines wie die Verheissung, dem Grafen Platen eine Satire zu schreiben, woran noch hundert Grafen genug haben würden, kommen ähnlich bei Goethe vor, so z. B. in dem Faust-Paraliponemon:

Und wenn Ihr schreit und wenn Ihr klagt,
Dass ich zu grob mit Euch verfahre,
Und wer Euch heut' recht derb die Warheit sagt,
Der sagt sie auf Euch tausend Jahre.

Jedoch Heines Unmut ist spielender, künstlerischer, Goethes Unmut schwerfälliger, naturkräftiger. Börne hat diese beiden Arten treffend durch die einfache Antithese gekennzeichnet: „Der Witz der Franzosen ist ein Degen, der eine Spitze hat, aber keine Schneide, der Witz der Deutschen ist ein Schwert, das eine Schneide hat und keine Spitze." Heine handhabt den Degen, Goethe das Schwert.

Eher als die Waffen sind schon die Gegner bei beiden dieselben, besonders in starker und rücksichtsloser antichristlicher Tendenz kommt Goethe Heine oft nahe. Ein Lebewohl Goethes wie:

Viele folgten Dir gläubig,
König der Juden, leb' wohl!

ist ganz im Tone Heines, besonders der Zeitgedichte und des Wintermärchens, und die bekannte Rede an den Gekreuzigten im Wintermärchen klingt kurz vor in Versen Goethes wie etwa:

Mir willst Du zum Gotte machen
Solch ein Jammerbild am Holze!

In der antichristlichen Tendenz in unmutsvollen Witz sind sich beide vielleicht noch am verwandtesten, mehr

jedenfalls als in der antinationalen. Goethe gibt selbst in den Noten zum Divan deutlich darüber Auskunft: „In die unerfreuliche Anmassung gegen die höheren Stände konnte der Dichter nicht verfallen. Seine glückliche Lage überhob ihn jedes Kampfes mit Despotismus." Heines unglückliche dagegen zwingt vielmehr zum Kampf. So ist es denn bezeichnend, wie sie im Ton von einander abweichen, wo sie ein gleiches Motiv verwenden.

Wir schliessen wie bei Shakespeare mit einer bezeichnenden Gegenüberstellung: In den „Vögeln" lässt Goethe in unverkennbarer Anspielung auf den preussischen Adler sagen: „Schwarz, die Krone auf dem Haupt, sperrt er seinen Schnabel auseinander, streckt eine rote Zunge heraus und zeigt ein paar immer bereitwillige Krallen." Heine: Deswegen muss man sie ihm abhauen:

Du hässlicher Vogel, wirst du dereinst
Mir in die Hände fallen,
So rupf' ich Dir die Federn aus
Und hau' Dir ab die Krallen.

„Wir wollen, ihr tätet dem Adler weniger Ehre an. Wir können ihn selbst nicht wohl leiden," heisst es dann weiter bei Goethe. Heine: Deswegen herunter mit ihm.

Du sollst mir dann in luftiger Höhe
Auf einer Stange sitzen,
Und ich rufe zum lustigen Schiessen herbei
Die rheinischen Bogenschützen.

Shakespeare und Goethe sind gewissermassen die Zeitlosen. Nach ihnen behandeln wir nun die erste eigentliche Epoche des Witzes und Heines Verhältnis zu ihr.

Wählt man als Typen des verstandesmässigen, rationalistischen Witzes die als Künstler des Witzes überhaupt hervorragenden Voltaire, Lessing und Lichtenberg, so kann man bei ihnen trotz aller Verschiedenheit einige gemeinsame Züge feststellen. Was Goethe bei der Bespre-

chung Byrons vom deutsch-komischen überhaupt sagt, trifft ganz besonders für den Witz der Aufklärung zu. „Das deutsch-komische", sagt er da, „liegt vorzüglich im Sinne, weniger in der Behandlung. Lichtenbergs Reichtum wird bewundert, ihm stand eine ganze Welt von Wissen und Verhältnissen zu Gebote, um sie wie Karten zu mischen und nach Belieben schalkhaft auszuspielen." In der Tat bildet bei diesen Menschen die Wissensmenge ein Vermögen, mit dem der Witz wuchern kann: es ist bemerkenswert, dass der Geist des Philosophen Voltaire, des Ästhetikers Lessing, des Mathematikers Lichtenbergs ein durchaus wissenschaftliches Gepräge hat. Das gibt auch ihrem Witze eine anspruchslos-fachmännische aber unfehlbare Sachlichkeit. Dem Witze des Friedericianischen Zeitalters fehlt das Ausschweifende. Die Gedanken jagen nicht ins Unendliche, sondern in abgesteckter Gemarkung; da aber treffen sie mit verblüffender Sicherheit. Dieser Witz ist ein Produkt der Verstandeskultur und nicht der Kultur der Phantasie. Daraus erklärt sich auch seine gedrängte Kürze. Konzentriert wie die ganze Kunst Voltaires, vor allem Lessings, ist auch ihr Witz. Sein gepanzertes Gehäuse ist das Epigramm Lessings, der Aphorismus Lichtenbergs. Die Verwendung eines brutalen Wissens gibt diesem Witze etwas herzloses, unnahbares. Er ist seinem innersten Wesen nach sachliche Satire, die sich gegen die unsachliche Aussenwelt richtet. Sein geeignetester Boden ist naturgemäss die Grossstadt. In der Weltstadt und im Weltgetriebe des Hofes gedeiht der Witz Voltaires. In der Weltstadt und im Verkehr mit dem weltstädtischen Nicolai bekommt auch Lessings Witz seine erste Nahrung, mit jenem Nicolai, der auch dem Witze Tiecks eine rationalistisch-grossstädtische Vorbildung gab, bevor er die hohe Schule der Romantik bezog. Bei eben diesem

Nicolai aber, von dem Heine sagt: „Er hatte Recht und machte sich doch lächerlich," zeigt sich, wie leicht die Kultur des Verstandes in flache Unfruchtbarkeit ausarten kann. Der „arme empirische Teufel" fiel den Xenien zum Opfer.

Was Heine mit dem konkreten Witz verbindet, ist die konzentrierte Form und die scharfe Tendenz, aber was ihm fremd ist, die Poesielosigkeit bei Voltaire, der schlichte kraftvolle Ernst bei Lessing und Kant. Scharf und klar drückt er das selbst aus (6,66): „Man hat mir zugleich zu viel Ehre und zu viel Unehre erzeigt, wenn man mich einen Geistesverwandten Voltaires nannte. Ich war immer ein Dichter und deshalb musste sich mir die Poesie viel tiefer als anderen Leuten offenbaren". Nach der (4, 225) „Pickelflöte der Persiflage, auf der Voltaire zum besten des Deismus musiziert", hat er auch die seine gestimmt, aber nur den Ton, nicht die Melodie. Stoff und Form leiht er so wenig von Voltaire wie von dessen Gegenpol Aristophanes. Zwischen der poesievollen Komik des Aristophanes und dem konzentrierten poesielosen Witz Voltaires steht Heine ungefähr in der Mitte, von beiden gleich weit entfernt, verwandt ihnen nur in der Schärfe der Satire. Das gibt seinem Witz wie dem der Rationalisten eine konzentrierte Form und stark satirische Tendenz, und es ist interessant zu beobachten, wie der Witz eines Heine sogar die mathematisch folgernde Art Lichtenberg'scher Aphorismen fortpflanzt, wie er gleich Voltaire den Kausalitätsbegriff in Witz umsetzt. Wir denken daran, wie etwa der Voltaire'sche Witz, dass man nach der Lektüre Rousseaus Lust verspüre, auf allen Vieren zu gehen, bei Heine wieder auflebt, dem ein Pariser Diner so heilig ist, dass er es knieend einnehmen möchte.

In der verstandesmässigen Satire lernte er auch von

Lessing, den er vergleicht (4, 240) mit „dem fabelhaften Normannen, der die Talente, Kenntnisse und Kräfte derjenigen Männer erbte, die er im Zweikampf erschlug, und in dieser Weise endlich mit allen möglichen Vorzügen und Vortrefflichkeiten begabt war." Und mit dem gleichen stillen Behagen fährt er fort (4, 240): „Vor dem Lessingschen Schwerte zitterten alle. Kein Kopf war vor ihm sicher. Ja, manchen Schädel hat er sogar aus Übermut heruntergeschlagen, und dann war er dabei noch so boshaft, ihn vom Boden aufzuheben und dem Publikum zu zeigen, dass er inwendig hohl war. Wen sein Schwert nicht erreichen konnte, den tötete er mit den Pfeilen seines Witzes." Aber auch hier ist Art des Witzes, Führen des Schwertes von seiner Art verschieden. „Der Lessingsche Witz gleicht nicht jenem Enjouement, jener Gaité, jenen springenden Saillies, wie man hier zu Land dergleichen kennt. Sein Witz war kein kleines französisches Windhündchen, das seinem eigenen Schatten nachläuft, ein Witz war vielmehr ein grosser deutscher Kater, der mit der Maus spielt, ehe er sie würgt." Heines Witz gleicht mehr dem Enjouement als dem Spiel des grossen deutschen Katers. Am Witz Lessings hebt er aber noch etwas anderes hervor, das für den konkreten Witz der Aufklärung besonders bemerkenswert ist. Wie er etwa bei Goethe die Redaktion der Gedanken als etwas ihm Fremdes preist, so vergleicht er den Stil Lessings mit dem der römischen Bauwerke (4, 241): „Höchste Solidität bei der höchsten Einfachheit; gleich Quadersteinen ruhen die Sätze auf einander, und wie bei jenen das Gesetz der Schwere, so ist bei diesen die logische Schlussfolgerung das unsichtbare Bindemittel." Bei Heine weder Solidität noch Einfachheit, kein Gesetz der Schwere, bei Heine nach seinem oft zitierten Ausspruch Einfälle, kein Denken, Bausteine, kein Gebäude. Und doch fehlt auch

seinem Stil nicht ganz das unsichtbare Bindemittel. Vielleicht ist es noch unsichtbarer als bei den grossen Verstandesmenschen, aber es ist doch da. Dem Witz des Semiten fehlt doch nie ganz eine gewisse Logik, ein Wurzeln im festen Grunde und das macht ihn aufnahmefähig für den Witz der Aufklärung. Es sei ein Vergleich gestattet. Von Spinozas Philosophie sagt Heine (4, 215): „Ein Wald von himmelhohen Gedanken, deren blühende Wipfel in wogender Bewegung sind, während die unerschütterlichen Baumstämme in der ewigen Erde wurzeln." So etwa verhält sich Heines Witz zu dem Lessings, den Bauwerken aus Quaderstein.

Ähnlich steht er zu Kant, dessen Witz, wie er sagt — er meint die „Träume eines Geistersehers" — an den Gedanken rankt. Am meisten noch von den Rationalisten neigt Lichtenberg zu Heines Witz. Wie in Falstaff, so klingen auch in ihm gerade witzige Vergleiche Heines vor. Heine mochte manches von ihm haben, denn er kannte und schätzte ihn. Beiden gemein ist ein ausgeprägt verstandesscharfer Zug und eine verblüffende Treffsicherheit. Wo in Heine das rationalistische, das poesielose überwiegt, klingt er oft auffallend an Lichtenberg an. Die Verwandtschaft erklärt sich vielleicht durch den gemeinsamen Nährboden Göttingen. Beide haben etwas burschikos-studentisches. Wenn etwa Lichtenberg sagt: „Jeder Mensch hat seine moralische Backside, die er nicht ohne Not zeigt und die er so lange als möglich mit den Hosen des guten Anstandes zudeckt," so erinnert daran auffallend Heine:

Bis mir endlich alle Knöpfe rissen
An der Hose der Geduld,

oder später in „Bimini":

Und ich fahre auf erschrocken
Meine kranken Glieder schüttelnd,

Also heftig, dass die Nähte
Meiner Narrenjacke platzten.

Studentisch erscheint auch der Vergleich mit einem Buche, den beide machen; Lichtenberg: „Sie hatten ein Oktavbändchen nach Göttingen geschickt und an Leib und Seele einen Quartanten wiederbekommen," und Heine in der „Harzreise": „Ein zärtliches Liebespaar, das unter einem Baume sass, hielt ich gar für eine Korpusjurisausgabe mit verschlungenen Händen," und beide verwenden ganz ähnlich denselben Vergleich:

Lichtenberg:	Heine:
Da steht er wie Niobe unter den Kindern seines Witzes und muss sehen, wie ihm Apoll eins nach dem andern über den Haufen schiesst.	Die Muse der deutschen Geschichte ist in Verzweiflung. Einer Niobe gleich betrachtet sie mit bleichem Schmerz die edlen Kinder, die Raupach-Apollo so entsetzlich bearbeitet hat.

Wo der poesielose, konkrete Witz wirklich nachhaltig auf Heine einwirkt, da ist es der Witz von Zeitgenossen, Menzel, Börne, Varnhagen, der aber gerade deswegen Macht hat, weil er stark durchsetzt ist von einem anderen Faktor, dem romantischen. Ihm wenden wir uns nun zu.

Der letzte Verstandesathlet Nicolai, insbesondere auch seine geistigen Erben Kotzebue und Merkel erlagen vor allem dem besseren Witze der Romantiker, die im Athenaeum sogar über Lichtenbergs Witz zur Tagesordnung übergingen. Der Witz der Romantik[1]) ist gegen den

*) Vom Witz der Romantiker ist eigentlich nur der Witz Brentanos eingehender untersucht worden; so der ironische Witz und Humor des Godwi von Alfred Kerr (Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898. S. 60 ff.); insbesondere ist der Wortwitz hauptsächlich des „Ponce de Leon" von Gustav

der früheren Generation so neu, wie die Ideen Kants und Fichtes gegen Hume und Leibnitz. Wie Kant den Rationalismus verabschiedete, so versetzten die Schlegels den Witz Lichtenbergs in den Ruhestand. Zu den Abgesandten des romantischen Witzes wählen wir neben den Schlegels Jean Paul, dessen Witz zwar dem eigentlich romantischen vorangeht, aber ihm doch verwandt ist und entgegen kommt, ferner Brentano und E. T. A. Hoffmann. Heimat und Wirkungskreis des rationalistischen Witzes fanden wir meist in der Grossstadt. Den romantischen müssen wir vielmehr in der deutschen Mittelstadt suchen: in Göttingen, der Heimat der Schlegels, Wunsiedel, der Heimat Jean Pauls, Jena, Sammelpunkt und Wirkungskreis der ersten romantischen Schule, Heidelberg der zweiten. Bei Jean Paul insbesondere schliesst die enge Fühlung, die er stets zu seiner ländlichen Heimat behielt, den sicheren, kurz angebundenen Witz geradezu aus und bewirkt mehr den umständlichen Humor, der ihn dem Schweizer Gottfried Keller, dem Mecklenburger Fritz Reuter verwandt macht. Was wir bei ihm als Witz empfinden, ist zum grossen Teil aus Frankreich, insbesondere aber England übergesiedelt. Jean Paul ist auch hierin der deutsche Sterne und sein Nachfolger in einer Form des Witzes, die schon in Cervantes, dem Zeitgenossen Bacons aufkeimt und über Jean Paul hinaus noch in Brentano zu üppigster Blüte gedeiht. einer Art der sogenannten romantischen Ironie, die man wohl als Witz der Komposition bezeichnen könnte. Richtet sich der Witz der Verstandesvirtuosen gegen die unwissende Aussen-

---

Roethe aus der litterarischen Umwelt entwickelt und in seiner Vielgestalt erfasst und zerlegt worden: Brentanos Ponce de Leon. Eine Säkularstudie. Berlin 1901. Im weiten Gebiet des Heineschen Witzes freilich hat der Wortwitz nur eine geringe Ausdehnung.

welt, so treibt dieser Witz sein Spiel mit dem eigenen Ich und der eigenen Komposition, ein Witz, der, wie Schlegel sagt, „alles übersieht, sich über alles bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität." Bei Jean Paul, seinen Vorgängern und Nachfolgern ist der eigene Roman der Stoff, über den sie sich erheben, den sie willkürlich zum Witze verdrehen. Bei Jean Paul und Brentano reisst der Witz die Mauern ein, die ihn bisher abgesondert hielten und vergreift sich am eigenen Kunstwerk, legt sogar Hand an die eigene Person. Dieses Durchtränktsein mit dem Werk und der Persönlichkeit unterscheidet ihn von dem wirklichen Witz, den man mit Recht trocken nennt. Deswegen gleicht er mehr dem Humor, der ja das Gegenteil von trocken bedeutet. Mehr noch: Sogar die geschlossenste Form, das lyrische Gedicht wird vom romantischen Witze gesprengt. Man denke daran, wie Brentanos lyrischer Witz in die eigenen Gedichte dringt, wie sich etwa ein leibliches Bedürfnis: „Wisset, mich hungert", in poetische Situationen verirrt und einen Witz erzwingen will.

All dies können wir uns nur durch einen Mangel an künstlerischer Einheit, an künstlerischem Scheidungsvermögen erklären. Und hier ist vor allem eins zu bemerken, das zugleich das Neue und Eigentümliche des romantischen Witzes ausmacht. Dicht- und Tonkunst, die bisher in Gütertrennung gelebt hatten, vereinen sich in den Romantikern wie zwei verschiedene Vorstellungen zu witzigem Bunde und erzeugen den romantischen Witz. Während Voltaire, Lichtenberg und Lessing logische und unmusikalische Naturen sind, sind die Romantiker unlogisch und musikalisch. Hier sei vor allem E. T. A. Hoffmann genannt, ein Künstler, der in gleicher Weise Poet und Musiker ist und dessen Witz von allen Romantikern die meiste Lebenskraft besitzt. Diese beiden ver-

schiedenen Elemente kommen bei ihm als greller Kontrastwitz zum Vorschein. Die Dissonanz, die im Witze Hoffmanns erklingt, ist in ihrer feineren Form ein musikalisches Effektmittel, in ihrer gröberen die Unmutsäusserung einer musikalischen Natur. Auf Kontrast und Dissonanz beruht auch Jean Pauls witziger Roman, Brentanos witziges Gedicht. Diese neue Union bewirkt nicht nur einen neuen Witz des Wortes, sondern auch einen neuen Witz des Tones. Klassische Naturen, wie Goethe und Mozart halten trotz geistiger Verwandtschaft ihre Kunst allein und abgetrennt. Wie aber verkehrt der Romantiker Schumann mit seinen Geistesbrüdern Jean Paul und E. T. A. Hoffmann! In den Papillons gibt er unter dem Eindruck der Jean Paul'schen Flegeljahre ein buntes Maskenspiel extremer Stimmungen mit witzigen Einlagen und witzigem Schluss. In der Kreisleriana bringt er die fieberhafte Kontrastlust Hoffmanns in Töne, und wie Brentano schleudert er im Carneval als Davidsbündler sein Geschoss gegen das Ungetüm Philister.

Wenn man all diese Eigenheiten der Romantik bedenkt, kann man eher von einer kraftvoll genialen Willkür als einem Witze sprechen. Diese Willkür erklärt sich so: Der Witz der Verstandesmenschen trägt die geistigen Züge der Generation Kant und Fichte. Die Erkenntnis der Skeptiker und Empiristen, dass wir uns nach den Gegenständen richten, zieht als natürliche Wirkung einen sich der Sache unterordnenden kritischen Witz nach sich, die Erkenntnis Kants dagegen, dass die Gegenstände sich nach uns richten, den mehr eigenmächtig und selbstherrlich bildenden Witz der Romantiker. Weit mehr aber noch ist Fichte, als subjektiver Idealist der Verstärker des transcendentalen Idealisten Kant, Ursprung, Hort und Halt des romantischen Witzes. Man kann in

seiner Philosophie des unbedingten absoluten Ich, das sich über das bedingte Nicht-Ich erhebt, geradezu das Wesen des kraftgenialischen Witzes sehen, den die Schlegels im Athenaeum predigen, und es ist natürlich, dass auch Jean Paul ein begeisterter Anhänger Fichtes ist.

Mit dem Verhältnis Heines zur Romantik behandeln wir von dem Prozess des Heine'schen Witzes denjenigen Teil, der von Anklägern, Verteidigern und Sachverständigen meist zu einseitig dem Urteil über Heine zugrunde gelegt wird. Wir fassen uns kurz, wo vorgearbeitet ist.

Das Unkünstlerische des romantischen Witzes im Gegensatz zum ausgereiften der Aufklärung hebt Heine besonders bei Jean Paul hervor (5, 330): „Gedanken und Gefühle, die zu ungeheuren Bäumen auswachsen würden, wenn er sie ordentlich Wurzel fassen und mit allen ihren Zweigen, Blüten und Blättern sich ausbreiten liesse: Diese rupft er aus, wenn sie kaum noch kleine Pflänzchen, oft sogar noch blosse Keime sind, und ganze Geisteswälder werden uns solchermassen auf einer gewöhnlichen Schüssel als Gemüse vorgesetzt. . . . . Statt Gedanken gibt er uns eigentlich sein Denken selbst, wir sehen die materielle Tätigkeit seines Gehirns; er gibt uns sozusagen mehr Gehirn als Gedanken." Ein schärferer Gegensatz zu Lessings Quadernbau als die ausgerupften Keime Jean Pauls ist nicht denkbar. Zwischen diesen beiden Extremen steht Spinoza-Heine mit seinem Wald wogender Wipfel, die in der sicheren Erde festgewurzelt stehen; aber nicht in der Mitte, denn den Keimen Jean Pauls gleichen seine Wipfel mehr als den Bauwerken Lessings. Sie sind ihm doch wenigstens stofflich verwandt: Heine sagt von Jean Paul (7, 223), dass er die entferntesten Dinge in einander rührte, dass seine konfuse Phantasie in der Rumpelkammer aller Zeiten herumkramte und mit Siebenmeilenstiefeln alle Weltgegenden durchschweifte. Heine rührt die Dinge

nicht in einander, er hält sie fest. „Kein deutscher Schriftsteller," sagt er weiter von Jean Paul, „ist so reich wie er an Gedanken, aber er lässt sie nicht zur Reife kommen." Heine ist eher das, was er dem gegenüber stellt; er lässt seine „Gedanken und Gefühle Wurzeln fassen und mit allen ihren Zweigen, Blüten und Blättern sich ausbreiten". Das zeigt sich deutlich, wo Heine ähnliche Vergleiche macht, wie Jean Paul. Wir führen einige Beispiele an: Jean Paul: „Mir und vielen anderen ist der Mann (Merkel) ein munterer Sackgassenkehrer in der Stadt Gottes, der manchen Unrat wegfegt und sammelt, so dass er allein in der Gasse übrig bleibt." Heine (4, 316): „Menzel hatte auch einige wirkliche Verdienste um die deutsche Literatur, er stand von morgens bis abends im Kote mit dem Besen in der Hand und fegte den Unrat, der sich in der deutschen Literatur angesammelt hatte. Durch dieses unreine Tagewerk aber ist er selber so schmierig und anrüchig geworden, dass man am Ende seine Nähe nicht mehr ertragen konnte. Wie man den Latrinenfeger zur Tür hinausweist, wenn er sein Geschäft vollbracht hat, so wird Herr Menzel jetzt selbst zur Literatur hinausgewiesen." Dieser Latrinenfeger hat sich bei Heine festgelegt. Noch in den Gedanken und Einfällen ruft er Jakob Venedey zu (7, 421): „Die Natur erschuf dich zum Abtrittsfeger. — Schäme dich dessen nicht, deutscher Patriot! es sind die Latrinen deines deutschen Vaterlandes, die du fegst." Jean Paul vergleicht weit hergeholt: „Lucas schwieg sehr willig und schon gewohnt, dass in seiner Ehesonatine die linke Hand, die Frau, weit über die rechte hinausgriff und in die höchsten Töne zu harmonischem Vorteil." Heine (4, 130): „Der Mann spielte das Violoncello, die Frau das sogenannte Violon d'amour, aber sie hielt nie Tempo und war dem Manne immer einen

Takt voraus und wusste ihrem unglücklichen Instrumente die grellfeinsten Keiflaute abzuquälen. Auch spielte die Frau noch immer weiter, wenn der Mann längst fertig war, dass es schien, als wollte sie das letzte Wort behalten."

Stofflich ist Heines Witz mit dem Witz Jean Pauls verwandt, stofflich hat er sich an Jean Paul geschult. In der Form ist er ihm unendlich überlegen, ist er weit geordneter, künstlerischer. Auch da, wo der Witz seinem Stoffe nach unkünstlerisch ist, wo ihm jegliche Einheit fehlt, wo er den Stoff verlässt und preisgibt und zu dem Ich seine Zuflucht nimmt, neigt Heine zum romantischen Witz, wie er mit der Selbstironie bei Falstaff und Goethe sich berührt. Neben Jean Paul ist es dessen Nährvater Sterne, bei dem Heine das Preisgeben der Persönlichkeit hervorhebt (5, 331): „Wie Lorenz Sterne, hat auch Jean Paul in seinen Schriften seine Persönlichkeit preisgegeben, er hat sich ebenfalls in menschlichster Blösse gezeigt, aber doch mit einer gewissen unbeholfenen Scheu besonders in geschlechtlicher Hinsicht. Lorenz Sterne zeigt sich dem Publikum ganz entkleidet, er ist ganz nackt: Jean Paul hingegen hat nur Löcher in der Hose." Heine ist weder scheu noch unbeholfen, auch die Nacktheit Sterne's passt nicht zu ihm. Mit Sterne und Jean Paul aber teilt Heine besonders das witzige Preisgeben der eigenen Komposition, jener Art des modernen Witzes, die mit Cervantes einsetzt, wie der modern-witzige Vergleich mit Falstaff. Wir heben hier kurz einige Fälle von Kompositionswitz heraus, in denen sich Heine nach Sterne-JeanPaul'schen Spielregeln richtet: Es ist echter Sterne und Jean Paul, wenn Heine in den „Bädern von Lucca" plötzlich abbricht, die Langweiligkeit seiner italienischen Reisebeschreibung gesteht und den Leser auffordert (3, 324): „Ich rate dir, überschlage dann und wann einige Seiten, dann kommst du mit dem Buche

schneller zu Ende — ach ich wollte, ich könnte es ebenso machen! Glaub nur nicht, ich scherze; wenn ich dir ganz ernsthaft meine Herzensmeinung über dieses Buch gestehen soll, so rate ich dir, es jetzt zuzuschlagen und gar nicht weiter darin zu lesen. Ich will dir nächstens etwas besseres schreiben." An den in der Schule Sternes beliebten Brauch, die Personen des Romans, den Verfasser und seine Schriften rühmen zu lassen, erinnert Heine, wenn er in den Reisebildern eine Gesellschaft von Ratcliff reden lässt und zur Lebensabiturientenrede einem Monolog des unsterblichen Almansor vor Shakespeare den Vorzug gibt (3, 135). Und wenn Heine sein weites Ausholen damit begründet (3, 167): „Madame, unter Ledas brütenden Hemisphären lag schon der ganze trojanische Krieg, und Sie können die berühmten Tränen des Priamos nimmermehr verstehen, wenn ich Ihnen nicht erst von den alten Schwaneneiern erzähle," so erinnert das an Entschuldigungen Sternes wie: „Ich freue mich selbst, dass ich diese Methode ergriffen habe und dass ich imstande bin, eine jede Sache, die hier vorkommt, wie Horaz sagt, ab ovo zu zergliedern." Bezeichnend ist, wie verschiedenartig Sterne, Jean Paul und Heine von Wirkung und Ertrag ihrer Produkte sprechen. Hier ist Heine gleichzeitig phantasievoller und satirischer. Sterne redet sich an: „Wenn du erst geschrieben hast, dann wird der Kredit, welchen du als Autor davon haben wirst, dir die verschiedenen Übel, die du als Mensch ausstehen musst, versüssen, Du wirst herrlich leben" . . . Ähnlich freut sich Jean Paul auf Hollundertrauben, die man für den Verfasser in Butter siedet. Heine ist hier unendlich wirksamer, komplizierter und doch origineller. Wir denken an die bekannte Narrenumwertung im „Buch Le Grand": „Alle diese Narren, die ich hier sehe, kann ich in meinen Schriften brauchen. Sie sind bares

Honorar, bares Geld.“ Ja, er hat das Geld sogar schon angelegt. Aus einem dicken Millionär erschreibt er einen wohlgepolsterten Stuhl, aus einem königlichen Trauerspieldichter einen mit Lorbeerblättern bedeckten Schweinskopf, eine kluge, dürre Hofdame, von der nur der Kopf geniessbar ist, liefert Spargel. Auch für Sterne und Jean Paul bilden die Narren einen nötigen Stoff, den sie aber nicht so ausnutzen und so komisch verwenden wie Heine. So ist Sterne ähnlich wie Heine um die Stetigkeit des Stoffes unbekümmert: „Um die Fortpflanzung der Gänse kümmere ich mich nicht, — die Natur ist ganz freigebig — es wird niemals an Werkzeugen zu meinen Arbeiten fehlen.“ Und Jean Paul will seine Feinde „mit ähnlichen Kunstgriffen in seine künftigen Geiselgewölbe hineintreiben.“

Heine steht Sterne doch näher als Jean Paul, der, mit Heine fortzufahren (5, 331) „sobald der Spass nur im mindesten ernsthaft wird, allmählich zu flennen beginnt und ruhig seine Tränendrüsen austreufeln lässt,“ während Sterne „plötzlich in den scherzhaftesten, lachendsten Ton überspringt, sobald der Gegenstand, den er behandelt, eine tragische Höhe erreicht“.

Die Ähnlichkeit mit ihm liegt aber tiefer. In dem Witze Sternes erkennt Heine Grundlagen, die nicht unähnlich sind denen, wie wir bei ihm feststellten. Man denke an das glänzende allbekannte Urteil (5, 331): „Er war das Schosskind der bleichen tragischen Göttin. Einst, in einem Anfall von grausamer Zärtlichkeit küsste diese ihm das junge Herz so gewaltig, so liebestark, so inbrünstig saugend, dass das Herz zu bluten begann und plötzlich alle Schmerzen dieser Welt verstand und von unendlichem Mitleid erfüllt wurde. Armes junges Dichterherz! Aber die jüngere Tochter Mnemosynes, die rosige Göttin des Scherzes, hüpfte schnell hinzu und nahm den

leidenden Knaben in ihre Arme und suchte ihn zu erheitern mit Lachen und Singen und sie gab ihm als Spielzeug die komische Larve und die närrischen Glöckchen und küsste begütigend seine Lippen und küsste ihm darauf all ihren Leichtsinn, all ihre trotzige Lust, all ihre witzige Neckerei." — — Ein poetisches Urteil, das vielleicht wie kein anderes auf Heine selbst und seinen Witz passt: Scherz auf ernstem Grunde, wie wir sahen, das Wesen seines Schicksales und seines Witzes, findet er auch bei Sterne; die Zweiheit, und zwar die kontrastierende erkennt und kennzeichnet er auch hier. — Der Witz der Aufklärung ist einheitlich und musste seinem ganzen Wesen fernstehen. Der Witz der Romantik ist wie seine Rasse, wie sein Schicksal zwiespältig; dieser Kontrast wenigstens musste ihn anziehen.

Deswegen wirkten auch Brentano und Hoffmann auf ihn. Brentanos Witz treibt den Witz Jean Pauls und Sternes auf die Spitze. Jean Pauls Selbstpreisgeben wird bei ihm zur „bacchantischen Zerstörungslust", Sternes plötzliches Überspringen wird bei ihm zu einem toll sich kreiselnden Maskenspiel. Gewiss fühlt Heine sich hingezogen zu der chinesischen Prinzessin, „der personifizierten Caprice, die zugleich die personifizierte Muse Brentanos ist," „deren kleine schräggeschlitzte Äuglein noch süssträumerischer zwinkerten als die der übrigen Damen des himmlischen Reiches und in deren kleinem kichernden Herzen die allertollsten Launen nisteten" (5, 307). Wie die chinesische Prinzessin, so liebte auch Heine Goldstoffe zu zerreissen, und sie bestärkte ihn vielleicht in dieser Liebhaberei. „Es war nämlich ihre höchste Wonne, wenn sie kostbare Seiden- und Goldstoffe zerreissen konnte. Wenn das recht knisterte und krackte unter ihren zerreissenden Fingern, dann jauchzte sie vor Entzücken." Aber das Kindlich-Mutwillige und das frohe

Entzücken hat Heine nie so besessen: bei ihm war immer das Kindlich-Mutwillige mit ernster Vergeistigung durchsetzt, das frohe Entzücken mit starrer Gemütsvertrübung. Doch mehr noch trennt ihn vom Witze Brentanos. Brentanos Witz, besonders im „Ponce" ist ihm Verwirrung und Wahnsinn (5, 308): „Aber all diese Fetzen leben und kreiseln in bunter Lust. Man glaubt einen Maskenball von Worten und Gedanken zu sehen. Das tummelt sich alles in süssester Verwirrung und nur der gemeinsame Wahnsinn bringt eine gewisse Einheit hervor. Wie Harlekine rennen die verrücktesten Wortspiele durch das ganze Stück und schlagen überall hin mit ihrer glatten Pritsche . . Da springen bucklichte Witze mit ihren kurzen Beinchen wie Policinelle . . . . . Und das tanzt und hüpft und wirbelt und schnarrt und drüberhin erschallen die Trompeten der bacchantischen Zerstörungslust." Mit den scherzenden Tragödien des Aristophanes hat Heines Witz nichts gemein, aber auch nicht mit dem, was in vollendetem Gegensatz dazu steht, dem wirren Maskenspiel Brentanos. So lässt denn auch Heine die kleine chinesische Prinzessin im Irrenhause enden: „Als sie all ihr Hab und Gut zerrissen hatte, ward sie auf Anraten sämtlicher Mandarine als eine unheilbar Wahnsinnige in einen runden Turm eingesperrt." Allerdings lernte Heine von Brentano in der Zerstörungslust sowohl wie in der Verwirrung. Aber seine Zerstörungslust war nicht bacchantisch, seine Verwirrung nicht wahnsinnig, und in beidem fehlte ihm der kindliche Mutwillen, das frohe Entzücken. Die Anklänge an Brentano sind bis zum Überdruss abgeleiert worden,[1])

1) Über Brentanos Kontrastschluss und seine Einwirkung auf Heine ist seit Grisebach so viel entdeckt und behauptet worden (Goetze, H.'s Buch der Lieder und sein Verhalten zum deutschen Volkslied. Diss. Halle 1895. S. 46. Seelig, Die dichterische Sprache im B. d. L. S. 74—77. Zur Linde, H. u.

vor allem der überraschende Schluss. Zweifellos sind Heines Schlusseffekte wie:

Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu Deinen süssen Füssen.

romantische Zimmergymnastik, System Brentano:

Und nun ruh ich Dir zu Füssen,
Bin ganz krank vor Lust und Weh,
Sag, süss Lieb, darf ich Dir küssen
Die Dich schmerzt, die kleine Zeh?

Wir stellen Brentano mit anderen Romantikern zusammen und betonen, wie Heines Witz sie alle in sich aufnimmt und neu kombiniert. Heine sowohl wie Sterne, Jean Paul und Brentano machen zuweilen mathematische Vergleiche. Heine spricht (3, 41) von einem schroffen, frierend kalten mathematischen Gesichte, das einem Lehrbuch der Geometrie als Kupfertafel dienen konnte: „Dieser Mann war eine personifizierte gerade Linie;" und in der „Harzreise" von einem Weibsbild (3, 19), „das dort sein horizontales Handwerk treibt." Sterne meint (Tristram Shandy 3, 294), „dass Sorgen und Schmerzen und auch ihre Vergnügungen in einer horizontalen Lage am besten ertragen werden können." Brentano im „Godwi" (2, 124): „Der Stand der freien Weiber ist eine senkrechte Linie zum Himmel. Die arme senkrechte Linie muss daher immer tanzen . . . und kaum richtete sie sich in die Höhe, so muss sie fallen. Zum rechten Winkel bringt sie es selten. Immer findet man sie in kleinen schiefen Winkeln und immer zum Fallen bereit." Auch Jean Paul ist mathematisch, aber während Heine hier nach dem Naheliegenden greift, kramt er konfus und durchstreift mit Siebenmeilenstiefeln: „Wie der Apotheker gegen den Arzt hin schillert, der Kopist gegen den Advokaten,

---

die deutsche Romantik. S. 179—182. Clemens Brentanos Werke 1873. Einl. zu Bd. 1. S. XXXVII ff.), dass wir uns hier kurz fassen können, um so mehr als dieser Einfluss meist stark übertrieben worden ist.

der Kammerdiener gegen den Mann von Stand, so ist der Schullehrer eine der Pastoralhyperbel ewig sich nähernde Asymptote, der wieder der Küster sich nähern will." Zuweilen fügt Heine, wo Jean Paul und Brentano nur andeuten, eine ganze Kette witziger Vergleiche zusammen, besonders bei kirchlich zynischen Motiven. Jean Paul: „. . . . . wo ich nach dem Rechte der toten Hand den Empfang einer lebendigen Hand, die eine Schülerin der meinigen werden wollte, für eine Investitur zum ganzen Herzen und Vermögen ansah." Brentano: „Dem Verliebten wird der Leib heilig. Gib ihm den heiligen Leib, lass das Wort Fleisch werden." Heine dagegen (3, 397/98): „Als Protestant machte ich mir kein Gewissen daraus, mir die Güter der katholischen Geistlichkeit zuzueignen und auf der Stelle säkularisierte ich die frommen Küsse Franchescas . . . . Als sie ihr Zimmer erreichte, schloss sie mir die Tür vor der Nase zu. Vergebens stand ich draussen noch eine ganze Stunde und bat um Einlass . . . . und heuchelte fromme Tränen und schwor die heiligsten Eide . . . . Versteht sich, mit geistigem Vorbehalt . . . . . Franchesca, rief ich, Stern meiner Gedanken! Gedanken meiner Seele! Meine schöne, oftgeküsste, schlanke katholische Franchesca! Für diese einzige Nacht, die du mir noch gewährst, will ich selbst katholisch werden . . . . . Ich liege in deinen Armen, streng katholisch glaube ich an den Himmel deiner Liebe, von den Lippen küssen wir uns das holde Bekenntnis, das Wort wird Fleisch, der Glaube wird versinnlicht in Form und Gestalt, welche Religion!"

Auch im dissonierenden witzigen Reim klingt Heine zuweilen wie an den romantischen Goethe, so auch an den Romantiker Brentano an. Brentanos Reimscherz:

Sieh das Strumpfband dicht voll Küssen,
Nur die trunk'nen Küsse sahns,

Schwester braucht das nicht zu wissen,
Honny soi qui mal y pense.

variiert Heine (2, 85):

Mag vielleicht von blauer Farb'
Ein Strumpfband gewesen sein,
Das beim Hofball fiel vom Bein
Einer Dame! — — Firlefanz!
Honny soi qui mal y pense!

Wie an Brentanos, so mag sich Heine auch an Schlegels barocken Reimen geschult haben, allerdings sie ins witzige transponierend. Schlegel reimt etwa: Eiland-Mailand, Fiesko-Fresko, Schmerzzorn-Herzborn;

Schlegel:	Heine weit witziger:
Uhland Ruhland	Romantik-Uhland Tiek
Mensch-wetterwendsch — widerspänn'sch	Menschen-abendländschen

Heine nennt ja auch an jener Stelle Schlegel in Gesellschaft Goethes (7, 423/24): „Mit diesen Gefühlen korrespondiert der Reim, dessen musikalische Bedeutung besonders wichtig ist . . . . . So weiss Goethe die ungewöhnlichen Reime zu benutzen zu grell barocken Effekten; auch Schlegel und Byron — bei Letzterem zeigt sich schon der Übergang in den komischen Reim." Wie bei Arnim — „manchmal wird Arnim witzig" — so findet Heine auch bei Byron ein gelegentliches Übertreten ins Gebiet der Komik. Im Übrigen beeinflusst ihn Byron am wenigsten[1]) im Witz, der, mit Heine zu sprechen, allzu oft vom Ernst überrumpelt wird. Brentano überschreitet oft das Gitter, das den Humor vom Irrenhause trennt, er ist mehr toll als witzig. Byron hält sich mehr an der

[1]) Ochsenbein (Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland usw. Bern 1905) findet einige Male auch in Heines witziger Manier Anklänge an Byron, so einige witzige Dissonanzen (S. 163—67) und Zynismen (S. 167—70). Auch Melchior (Heines Verhältnis zu Lord Byron. Berlin 1903. S. 121—25) und Richard Meyer (Lit. Gesch. 1. Aufl. S. 139) finden hier und da Ähnlichkeit.

anderen Grenze des Witzes, er ist mehr geistvoll als witzig; Heine dagegen ist witzig. Endlich mag noch Dingelstedt, der kosmopolitische Nachtwächter, den er 1840 mit komischen Reimen in Paris begrüsste, auf ihn gewirkt haben. Die Reime des „Romancero" und „Deutschlands" erinnern zuweilen an die des „kosmopolitischen Nachtwächters". Im Anklang an Abraham a Santa Clara's Rheinstrom und Peinstrom reimt Dingelstedt recht gezwungen Rheinstrom — Dein Rom, Heine viel leichter Rheinfluss — Einfluss.

Dingelstedt:	Heine:
Allgemeine Zeitung — Gaslichts-Weltverbreitung	Allgemeine Zeitung — Vorbereitung
Gewohnt sein — Mondschein	Mondschein — Punsch ein
Grandezza — Mezza	Grandezza — Jetzo.

Das Phantastisch-Weltentlegene des Witzes verbindet Heine mit Jean Paul, mit Sterne der Schmerz auf ernstem Grunde, der plötzliche Kontrast in Anlage und Wesen, der bei Brentano zu mutwilligem Spiel ausartete, mit Hoffmann endlich körperliche Konstitution. Die schrillen Töne, die nervöse Dissonanz, die fieberhafte Kontrastlust findet in Heine zeitweise fruchtbaren Boden, besonders als Hoffmanns Witz auch in der Unterhaltung auf ihn wirken musste.[1]) Aber wie häufig überwiegt in Heine der gesunde Verstand Peiras und der frohe Sinn Samsons. „Ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden" (5, 301) sind ihm dann Hoffmanns Werke. „Die ganze Natur war ihm jetzt ein missgeschliffener Spiegel, worin

[1]) Vorklänge bei Hoffmann sind vielfach festgestellt, am vollständigsten von zur Linde (H. und die deutsche Romantik. Diss. Freiburg 1899). Z. L. findet auch ähnliche Redensarten bei Chamisso: „Nein, Sie haben das vergessen, gnädige Frau," dessen „sarkastische Romanze, die rührend und tragisch beginnt, um mit einem Hohnlachen zu endigen," schon Menzel (Deutsche Dichtung 3. Bd. S. 465) als Vorbild für Heine hinstellt.

er tausendfältig verzerrt nur seine eigne Totenlarve erblickte.“ Sympathischer ist ihm da der französische Lustspieldichter (4, 501), der nur hier und da „einige närrische Blumen pflückt, womit er den Spiegel umkränzt, aus dessen ironisch geschliffenen Facetten uns das häusliche Treiben der Franzosen entgegenlacht“. Und doch musste ihm bei Hoffmann manches zusagen, vor allem auch das Stoffliche, Klangliche des Witzes, der Kontrast der Stimmung und der Kontrast der Sache. Hoffmann vereinigt und vermischt zu witzigem Kontrast das alte Indien und das moderne Berlin. Im „Goldenen Topf“ empfindet Heine den Kontrast, den hier der indische Mythos mit der Alltäglichkeit bildet, als besonders pikant (7, 595). Neigt doch sein eigener Witz wie kein anderer zu Kontrasten dieser Art, denn ein ähnlicher liegt ihm ja schon zugrunde, der des alten Palästina mit dem modernen Paris. Auch das ist ein naturphilosophischer Theatercoup, wie nach Heine die Kontraste Hoffmanns. Wir schlagen hier nur kurz Hoffmann'sche Klänge im Witz des jugendlichen Heine an. Bei der Alltagsphrase in Amt und Würden: „Doktor, sind Sie des Teufels!“ mit der er ein phantastisches Nordseebild durchstreicht, und die er Hoffmann entlehnt hat, haben alle Heineforscher ihre Visitenkarte abgegeben. Genugsam bekannt ist auch, wie Heine in Hoffmanns Manier Herzensbekenntnisse und Gesellschaftsformel paart: „Madame, ich liebe Sie“ und Freude des Wiedersehens mit wohl abgewägter Höflichkeit:

> Und als ich zu meiner Frau Mutter kam,
> Erschrak sie fast vor Freude.

Im Allgemeinen kann man Heine und seinen Witz im Verhältnis zur Romantik folgendermassen kennzeichnen Heines Witz ist im Gegensatz zum romantischen tief festgewurzelt in der Persönlichkeit, in der ganzen Anlage, im ganzen Denken.

Friedrich Schlegel spricht von Jean Pauls wie Reichstruppen zusammengetrommeltem Bilderwitze. Heine besitzt eine organisierte, stets mobile Armee, die er überall hinwerfen kann. Dies gibt seinem Witze eine ausserordentliche bis jetzt noch nicht, am wenigsten aber von der Romantik geübte Schlagkraft. Bei den Romantikern ist der Witz meist nur Maske für künstlerisches Unvermögen, bei Heine hat er Fleisch und Blut. Die Romantiker predigen und proklamieren ihn, durch die geistige Strömung der Zeit begünstigt, bei Heine hat er durch Erbrecht selbstverständlichen Thronanspruch. Es ist bezeichnend, dass die Schlegels und Jean Paul über den Witz philosophieren, Heine dagegen nicht. Wenn wir den Rationalismus mit hineinziehen: In der Aera des Verstandes führt der Witz ein zugeknöpftes Sonderdasein, in der Romantik erzwingt er durch einen Akt genialer Willkür intimen Umgang mit allen Gattungen der Kunst, bei Heine trägt die ganze Kunst seine scharfgeschnittenen Züge. Heines Witz ist sein Weltbürgertum, seine Heimatlosigkeit, während die Romantiker konfuse Reisepläne aus ihrer kleindeutschen Heimat machen. Bei Heine gestaltet sich Umwelt und Innenwelt, Ursprung und Aufenthalt in gleicher Weise zum Witz. Deswegen ist seine ganze Kunst eine witzige Kunst; sie besitzt Klarheit und Einheit, sie ist der klassische Witz im Gegensatz zum romantischen.

Der Witz der Zeitgenossen, der nun noch mit Heine in Fühlung zu bringen ist, das neue Berlin, das junge Deutschland, ist weniger romantisch als rationalistisch. Das Norddeutsche, vor allem die Grossstadt bewirken das. Berlin gibt dem Witze Tiecks, Roberts und Varnhagens etwas überlegen Sicheres, kritisch Verstandesscharfes, im Gegensatz zu dem der Mitteldeutschen Brentano und Jean Paul. Bei Robert tritt das Semitische

noch ergänzend hinzu, zu dem jungen Deutschland noch das junge Palästina. Heine ist Grossstädter und Jude, ist für Tieck, insbesondere aber Robert und Varnhagen empfänglich. Bei Robert sagten ihm die „Berliner Spaziergänge",[1]) bei Tieck die „Reisegedichte" zu; vor allem auch in kleinen Zügen. Wenn etwa Tieck in den Reisegedichten die Engländer charakterisiert (Ged. III. Teil, 1823. Seite 177):

Oft schon hat man belacht,
Dass der Engelsmann reisend
All seinen lästigen Wust
Mit sich führt
Und zum Aetna hinauf
Den Teekessel schleppt.

so nimmt das Heine, allerdings viel knapper, auf (6, 206): „Bis an den Rand des Vesuvs schleppen sie ihre Theekessel." Bei Tieck musste ihm auch sympathisch sein, was dem Witz der anderen Berliner völlig fehlt: Poesie, romantische Anmut; weniger die „dem Cervantes abgeborgte Ironie" als seine poetische Polemik (5, 28): „Er war trunken von lyrischer Lust und kritischer Grausamkeit wie der delphische Gott. Hatte er gleich diesem irgend einen literarischen Marsyas erbärmlich geschunden, dann griff er mit den blutigen Fingern wieder lustig in die Saiten seiner Leier und sang ein freudiges Minnelied."

Romantische Anmut fehlte auch völlig dem Witz Menzels und Pückler-Muskaus, die Heine, so lange er ihr Freund war, allzu günstig beurteilte, freigebig im Lob wie in der Schmähung; ebenso lässt er den plumpen Grabbe im Witz weit hinter sich. Gewiss haben seine Zeitgenossen, besonders die er kannte, ihn und seinen Witz beeinflusst; aber er überragt sie turmhoch, selbst die, mit denen ihn die Rasse bindet und auf deren Witz

1) Auf ihren Einfluss macht zuerst Walzel (Euphorion 5,153) aufmerksam.

wie auf den seinen die grossstädtische Umwelt gestaltend einwirkt. Wir suchen das zu veranschaulichen. Es ist interessant, wie Grabbe und Heine dasselbe Motiv verschiedenartig verwenden. Beide finden an der Geliebten nur den Leib erträglich, wollen nur ihn haben und verschmähen die Seele, so lässt Grabbe im „Gotland" sagen (Ausg. Grisebach 1, 125):

. . . . . Was liebt
Ihr denn am Weib? Etwa den Geist?
Ihr liebt das Fleisch. Sieht's Fleisch
Nur hübsch, so denkt
Ihr euch die Seele schon hinzu.

Heine (2, 9):

Ich kann es nicht vergessen,
Geliebtes holdes Weib,
Dass ich Dich einst besessen,
Die Seele und den Leib.
Den Leib möcht' ich noch haben,
Den Leib so zart und jung.
Die Seele könnt ihr begraben,
Hab selber Seele genung.

Wenn Heine hier durch Grabbe beeinflusst ist, — es ist wahrscheinlich — dann hat er jedenfalls mit höchster Feinheit, mit Anmut und Grazie den ungefügen Rohstoff des plumpen Westfalen zu einem kleinen Kunstwerk verarbeitet. An Heines Verse (2, 481):

Und welche Waden! Das Fussgestell
Zwei dorischen Säulen gleichend,

die auffallend vorklingen in Brentanos „Blumenstrauss":

Tempel, auf zwei Säulen mächtig,
Aller Liebesgötter voll,
O Asyl, bin liebesflüchtig,
Weiss, wohin ich fliehen soll!

erinnern auch Menzels Worte in den Streckversen, die Heine kannte und lobte: „Das männliche Herz hat wie ein christlicher Tempel verschlossene Mauern und wenig Zugänge, das weibliche ist wie ein antiker Tempel ohne

Wände und von Säulen getragen und nach allen Seiten offen.“ Auch der hervorragende Vergleich Deutschlands mit einem riesigen Narren (5, 25): „Der grosse Narr nennt sich deutsches Volk. O, das ist ein sehr grosser Narr. Seine buntscheckige Jacke besteht aus 36 Flicken. An seiner Kappe hängen statt der Schellen lauter zentnerschwere Kirchenglocken, und in der Hand trägt er eine ungeheure Pritsche von Eisen. Seine Brust aber ist voll Schmerzen; treten ihm seine Schmerzen allzu brennend in den Sinn, dann schüttelt er wie toll den Kopf und betäubt sich selber mit dem christlich frommen Glockengeläute seiner Kappe . . . . Er ist wütend gegen jeden, der es gut mit ihm meint. Er ist der schlimmste Feind seiner Freunde und der beste Freund seiner Feinde. O der grosse Narr wird euch immer treu und unterwürfig bleiben, mit seinen Riesenspässchen wird er immer eure Junkerlein ergötzen . . . . . er wird unzählige Lasten auf der Nase balancieren und viele hunderttausend Soldaten auf seinem Bauch herumtrampeln lassen . . . .“ vereinigt wie Brentano und Byron so auch Menzel. An den Anfang erinnern Brentanos Worte „Ein grosser Riese schlummert in mir . . . . wecke ihn nicht. Der grosse Riese Faulheit schläft in dir, o, den erwecken Kanonen nicht;“ an die Schmerzen des Narren, welcher lacht, um nicht zu weinen, Byrons Worte (Don Juan 4, 4):

> Ich lache dann und wann um nicht zu weinen,
> Und weine, weil der Mensch nicht Tag für Tag
> Sich zwingen kann, in Stumpfsinn zu versteinen;

und an die klingende Narrenkappe der Menzel'sche Streckvers (Streckverse Heidelberg 1823. 5, 33): „Die meisten unserer jungen Poeten hängen Schellen an die Schlafmütze, sie vollends zu einer Narrenkappe zu machen.“

Menzel, dessen Witz er zeitweise über die Massen pries,

mag ihm auch sonst Stoff und Anregung zum witzigen Vergleich gegeben haben. So hat vielleicht Menzels Ableitung des Zopfes, die Heine besonders hervorhebt, seine zahlreichen Zopfwitze angeregt. Auch an Varnhagen und Pückler Muskau klingt Heine zuweilen an. Seine Überlegenheit zu beweisen, heben wir einige Vergleiche hervor, die er mit beiden gemeinsam hat, Vergleiche, die aber nicht notwendig durch Varnhagen und Pückler angestimmt sein müssen, die vielleicht im Tone der Zeit liegen. Pückler sagt (Tutti Frutti III, VI): „Eine kleine literarische Meute verfolgt mich daher schon geraume Zeit, kläffend, pfeifend, ja brüllend sogar durch Wald und Flur! Viele Hunde, sagt man, sind des Hasen Tod. Da ich aber kein Hase bin, will ich es wirklich unternehmen, mich meiner Haut zu wehren und wenigstens einen aus jeder der drei Tiergattungen mir abzuschlagen suchen." Heine sagt, einer Reisebeschreibung Pücklers den vergleichenden Stoff entnehmend, weniger abgeschmackt (7, 333): „Ich befinde mich meinen Widersachern gegenüber in derselben Lage, die Freund Semilasso irgendwo in seiner afrikanischen Reisebeschreibung mit der richtigen Empfindung erwähnt. Er erzählt uns nämlich, dass, als er in einem Beduinenlager übernachtete, rings um sein Zelt eine grosse Menge Hunde unaufhörlich bellten und heulten und winselten, was ihn aber am Schlafen gar nicht gehindert habe; wäre es nur ein einziger Kläffer gewesen, setzt er hinzu, so hätte ich die ganze Nacht kein Auge zutun können. Das ist es, weil der Kläffer so viele sind und weil der Mops den Spitz, dieser wieder den gemütlichen Dachs überbellt und die schnöden Laute der verschiedenen Bestien im Gesamtgeheul verloren gehen, kann mir ein ganzer Hundelärm wenig anhaben." Wir begreifen nun, wenn Börne in „Menzel der Franzosenfresser" erklärt, dass Heine in jeder Zeile seiner Reise-

bilder mehr Grazie habe als der Fürst Pückler in seinen sämtlichen Werken. An Grazie der Form, an glücklicher Erfindung, an Analogiefülle übertrifft er auch Varnhagen. Varnhagen sagt: (Zur Geschichtsschreibung und Literatur. Hamburg 1833. Seite 591): „Es liegt in der menschlichen Natur ein grausames Vergnügen an fremden ausserordentlichen Leiden; wackere Männer und zarte Frauen drängen sich zum Anblick von Martern, von Operationen und Exekutionen, das Volk strömt in hellen Haufen herbei, Scherz und Lust gehen neben dem Schrecklichen ohne Störung ihren Weg." Heine sagt (5, 245): „Überhaupt kann man in Deutschland auf das Mitleid und die Tränendrüsen der grossen Menge rechnen, wenn man in einer Polemik tüchtig gemisshandelt wird. Die Deutschen gleichen dann jenen alten Weibern, die nie versäumen, einer Exekution zuzusehen, die sich da als die neugierigen Zuschauer vorandrängen, beim Anblick des armen Sünders und seiner Leiden aufs bitterste jammern und ihn sogar verteidigen. Diese Klageweiber, die bei literarischen Exekutionen so jammervoll sich gebärden, würden aber sehr verdriesslich sein, wenn der arme Sünder, dessen Auspeitschung sie eben erwarteten, plötzlich begnadigt würde und sie sich, ohne etwas gesehen zu haben, wieder nach Hause trollen müssten. Ihr vergrösserter Zorn trifft dann denjenigen, der sie in ihren Erwartungen getäuscht hat." Wieviel intensiver und charakteristischer als Varnhagen! Auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen folgenden Vergleichen. Varnhagen sagt (a. a. O. S. 585): „Wir müssen gleich dem Inder, der in dem unreinsten Getier, das von geweihtem Tempelbrote genascht, nun den Behälter des Geweihten verehrt, noch in der unangenehmsten Gestalt den darin verkörperten Geist anerkennen!" Heine hat einen ähnlichen Gedanken, bringt ihn aber viel kontrastreicher und witziger zum Ausdruck (3, 213): „Gleich

einem büssenden Brahminen, der seinen Leib dem Ungeziefer preisgibt, damit auch diese Gottesgeschöpfe sich sättigen, habe ich dem fatalsten Menschengeschmeis oft tagelang standgehalten und ruhig zugehört.“ Heine nennt zwar einmal (5, 258) Varnhagens Worte kostbar und zierlich wie geschnittenen Gemmen. Zierlich geschnitten, wenigstens im Vergleich zu Heine, sind Varnhagens Witze nicht. Was Heine mit Varnhagen verbindet, ist höchstens das ausgeprägt rationalistische, das ihn auch für Lichtenberg empfänglich macht, vor allem für Börne und Ludwig Robert, die Juden.

Bei Robert schulte er sich nicht nur an den freien Rythmen der „Berliner Spaziergänge“, sondern auch an der witzelnden Art gereimter Gedichte. Die Selbstironie, die wir bei Falstaff, Goethe und den Romantikern zu Heine in Beziehung brachten, wollen wir nun auch bei dem jüdischen Zeitgenossen kurz beleuchten. Ludwig Robert sagt (Gedichte Mannheim 1838. 1, 36):

Im Anfang wollt es der Kritik belieben,
Ich sei entblösst von jeglichem Talent.
Nun hab ich aber ruhig fortgeschrieben
Und höre, dass sie jetzt mich Dichter nennt.

Einem ähnlichen Gedanken gibt Heine Ausdruck. Doch hebt sich seine leichte Anmut und würzige Pointe entschieden ab von der platt-prosaischen Art seines Freundes (1, 33):

Anfangs wolllt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt' ich trüg' es nie,
Und ich hab es doch getragen,
Aber fragt mich nur nicht wie.

Beide gefallen sich und wollen anderen darin gefallen, dass sie das Urteil über sich zum besseren gewandelt sehen. Robert (1, 50):

Erst taten sie ein wenig brutal,
Als wüssten sie gar nicht, wer ich sei,
Nun machen sie mit einem Mal

Von mir ein entsetzliches Geschrei.
Das eine war mir ganz egal,
Das andre ist mir einerlei.

Heine (1, 111):

Und als ich euch meine Schmerzen geklagt,
Da habt ihr gegähnt und nichts gesagt.
Doch als ich sie zierlich in Verse gebracht,
Da habt ihr mir grosse Elogen gemacht.

Heine ist auch hier effektvoller in der Form und kontrastreicher im Gedanken. Eine gewisse spitzfindige Aufdringlichkeit, etwas jüdisch Antithetisches ist beiden gemein. Ebenso berühren sich beide im resignatorisch witzigen Schlusseffekt. So beim vergeblichen Liebesharren; Robert (1, 245):

Nach dem Fenster meiner Lieben
Starrten meiner Sehnsucht Blicke,
Stand umsonst vor Nummer sieben
Nächtlich an der Jungfernbrücke.

Und ich wähnte mich betrogen
Von der schönen falschen Hexe;
Aber sie war ausgezogen,
Harrte meiner Nummer sechse.

Auch Heine findet sie nach langem Suchen, wo er sie nicht vermutet, allerdings weit geschmackvoller (1, 127,28):

Da erblickt' ich sie am Fenster
Und sie winkt und kichert hell.
Konnt ich wissen, Du bewohntest
Mädchen, solches Prachthotel!

und noch mehr, auch im Reim, an Robert erinnernd (2, 50,51):

Den ganzen Nachmittag bis sechse
Hab gestern ich umsonst geharrt — —
Umsonst, Du kamst nicht, kleine Hexe,
So dass ich fast wahnsinnig ward.

Von allen Zeitgenossen ist es Börne, dem Heine und sein Witz entschieden am nächsten kommt. Wenigstens

hat Heine ihn wie keinen anderen zu durchdringen und zu erfassen gesucht; aber was er im Buch über Börne in seiner Vielgestalt zeichnet und zeigt, ist nicht der Witz Börnes, sondern sein eigener. Bis jetzt sahen wir, wie er dem Witz anderer nur einzelne eigene Züge verlieh, da, wo er sie sich sympathisch und sich ihnen verwandt fühlt. Seine literarische Kritik gab uns mancherlei Anhalt dafür, wie er zu den Einzelnen stand, was ihm die einzelnen waren, nachdem er sich an ihnen geschult, nachdem er sie auf sich hatte wirken lassen. Bei Börne ist es anders; in ihm zeichnet er fast das Selbstporträt seines Witzes: zwar hat auch der Witz Börnes auf ihn gewirkt, aber nicht so stark, wie es nach dieser Charakteristik scheinen könnte. Schon öfters hätten wir von Börne sprechen müssen, denn alle Entwicklungsarten des Witzes, die wir durchgegangen sind, um Heines Verhältnis zu ihnen festzulegen, finden wir nun in Börne-Heine vereinigt: Kampf zwischen sinnenfreudigem griechischem Humor und geistvollem nazarenischem Witz, Verstandeswitz der Aufklärung, Kontrast und Zerstörungslust der Romantik. Ganz kurz überschauend, was Heine über Börnes Witz sagt, machen wir eine Probe auf unsere bisherigen Resultate (7, 108): „Börnes Esprit wird manchmal zum Humor" — Shakespeare-Goethe. „Trübsinnig und heiter", sagt Heine in gleichem Zusammenhang. Also in Börne-Heine neben dem trüb-vergeistigungssüchtigen Witz ein Aufkommen des heiteren Humors. Andererseits (7, 24): „Psychologisch merkwürdig ist die Untersuchung, wie in Börnes Seele allmählich das eingeborene Christentum emporstieg, nachdem es lange niedergehalten von seinem Verstande und seiner Lustigkeit." Hier folgt also umgekehrt auf witzige Munterkeit, auf springende gute Laune starre Gemütsvertrübung — romantischer Kontrast, Sterne-Brentano. Diese Zweiheit des Witzes erfüllt den ganzen

Heine so stark, dass er ihn nicht nur in Börne findet; auch sonst behandelt er gern diese beiden Elemente im Kampfe mit einander (5, 222): „Endlich sehen wir aber auch Gedichte in jener Zeit, (Tristan und Isolde), die dem christlichen Spiritualismus nicht unbedingt huldigen, ja worin dieser sogar frondiert wird, wo der Dichter der Ketten der abstrakt christlichen Tugenden sich entwindet und wohlgefällig sich hinabtaucht in die Genusswelt der verherrlichten Sinnlichkeit." Das Frondieren des Spiritualismus oder auf den Witz angewandt, des Geistvollen und das Hinabtauchen in die Genusswelt der verherrlichten Sinnlichkeit oder den sinnenfrohen Humor veranschaulicht vielleicht am besten, wie Humor und Esprit in Heine mit einander ringen. Hiermit vereinige man, was er vom „Buch Le Grand" sagt: „Auch den rein freien Humor habe ich in einem selbstbiographischen Fragment versucht; bisher habe ich nur Witz, Ironie, Laune gezeigt, noch nie den reinen, urbehaglichen Humor;" „die abgestorbene griechische Poesie war freilich nur ein künstlerischer Frühling, ein Werk des Gärtners und nicht der Sonne, und die Bäume und Blumen steckten in engen Töpfen, und ein Glashimmel schützte sie vor Kälte und Nordwind." So Heines heiterer Griechenhumor: Ein Werk nicht der Sonne, sondern Heines.

Aber Börnes Witz ist nach Heine (7,22) auch konkret-rationalistisch im Gegensatz zum romantisch-phantastischen: „Jean Paul rührte gerne die entferntesten Dinge in einander, während Börne wie ein lustiges Kind nur nach dem Naheliegenden griff und während die Phantasie des konfusen Polyhistors von Bayreuth in der Rumpelkammer aller Zeiten herumkramte, hatte Börne nur den gegenwärtigen Tag im Auge und die Gegenstände, die ihn beschäftigen, lagen alle in seinem räumlichen Gesichtskreis." Und doch Heine-Börne, der ganz Voltaire sein

kann, neigt auch zum schärfsten Gegensatz, zum romantischen Selbstpreisgeben, ja zur bacchantischen Zerstörungslust (7, 40): „Börne liess die Raketen seines Witzes so heiter als möglich aufleuchten und wie bei chinesischen Feuerwerken am Ende der Feuerwerker selbst unter sprühendem Flammengeprassel in die Luft steigt, so schlossen die humoristischen Reden des Mannes immer mit einem tollen Brillantfeuer, worin er sich selbst aufs Keckste preisgab." Sterne-Jean Paul, noch mehr: Brentano die chinesische Prinzessin.

Wir stellen einige Berührungen zwischen Heine und Börne[1]) fest. Börnes witzige Schlussfolgerung, in der Voltaire und Lichtenberg wieder aufleben: (Werke 1862. 7, 181): „Als Pythagoras seinen bekannten Lehrsatz entdeckte, brachte er den Göttern eine Hekatombe dar. Seitdem zittern die Ochsen, so oft eine neue Wahrheit an das Licht kommt," nimmt Heine auf, wenn er aus der „Gottesironie, die allerlei Widersprüche zwischen Seele und Körper hervorzubringen pflegt," folgert (3, 105): „Die Seele Dschingischans wohnt vielleicht jetzt in einem Rezensenten, der täglich, ohne es zu wissen, die Seelen seiner treuesten Beschkiren und Kalmücken in einem kritischen Journal niedersäbelt. Wer weiss! Wer weiss! Die Seele des Pythagoras ist vielleicht in einen armen Kandidaten gefahren, der durch das Examen fällt, weil er den pythagoräischen Lehrsatz nicht beweisen konnte, während in seinen Herren Examinatoren die Seelen jener Ochsen wohnen, die einst Pytha-

[1]) Übrigens ist der Einfluss Börnes auf Heines witzigen Stil im Vergleich zu dem Einfluss Brentanos und Byrons wenig untersucht worden. Nur Marggraf (Deutschlands jüngste Literaturepoche 1893. S. 243) und Gottschall (Litteratur 2, 64) stellen einen flüchtigen Vergleich an zwischen dem Witz Börne und dem Witz Heines.

goras aus Freude über die Entdeckung seines Lehrsatzes den ewigen Göttern geopfert hatte." Diese Ochsen leben unter Heines „Göttern im Exil" noch einmal auf (6, 98): „Diese Leute sind vielleicht die Nachkommen jener unglücklichen Ochsen, die als Hekatomben auf den Altären Jupiters geschlachtet wurden." Besonders in der witzigen Antithese berühren sich die Juden Heine und Börne. Börne (1, 52): „Voltaire bot ein Jahrhundert des Nachruhms für einen guten Magen, Ihr könnt ihn wohlfeiler kaufen. Versäumt es nicht. Verliebt euch etwas. Gewinnt die Weiber." Heine viel witziger (3, 176/77): „Wenn Voltaire hundert Jahre seines ewigen Nachruhms für eine gute Verdauung des Essens hingeben möchte, so biete ich das Doppelte für das Essen selbst." Diese Unsterblichkeit hat sich bei Heine brillant verzinst, denn in seinen letzten Lebensjahren rühmt er sich in einem Brief an Campe (9, 486): „Sie sind hier, selbst wenn keine neue Auflage während den tausend Jahren meiner deutschen Unsterblichkeit gemacht würde, vor jedem Risiko sicher gestellt." Börne (7, 165): „Don Quichote sah eine Windmühle für einen Riesen an und streckte ihr seine Lanze entgegen; aber die Juden sehen den Riesengeist der Zeit für eine Papierwindmühle an." Heine (3, 427): „Mein Kollege sah Windmühlen für Riesen an, ich hingegen kann in unserem heutigen Riesen nur prahlende Windmühlen sehen; jener sah lederne Weinschläuche für mächtige Zauberer an, ich aber sehe in unseren jetzigen Zauberern nur den ledernen Weinschlauch, jener hielt Bettlerherbergen für Kastelle, Eseltreiber für Kavaliere, Stalldirnen für Hofdamen, ich hingegen halte unsere Kastelle nur für Lumpenherbergen, unsere Kavaliere nur für Eseltreiber, unsere Hofdamen nur für gemeine Stalldirnen." Später noch nachklingend (4, 235): „Noch schlimmer, wenn er manchmal wirkliche

Riesen für Windmühlen ansah, z. B. Wolfgang Goethe.“ Auch in dieser Antithese ist Heine phantasievoller und witziger als Börne, dafür aber auch rücksichtslos und roh. Und was Heine von Börnes Metaphern sagt (7, 73): „Metaphern, deren blosser Schatten schon zu 20 Jahren Festungsstrafe berechtigte,“ gilt viel mehr von den seinigen. Wo Börne in Falstaffs und Pauls Manier Vergleiche macht, und auch das jüdische noch hinzutritt, ist er Heine besonders sympathisch. Heine kannte Börne nach den Aufsätzen, die in den Jahren 1818—23 in der Frankfurter „Wage“ erschienen und auf die er durch Varnhagen schon früh hingewiesen wurde (7, 17). Hier lehnt sich Heine wohl an und lässt auch auf sich wirken. Börne (1, 241): „Wie die Welt jetzt beschaffen, gleichen die Köpfe der Gelehrten und also auch ihre Werke den alten Handschriften, von welchen man die langweiligen Zänkereien eines alten Kirchenstiftvaters oder die Faseleien eines Mönches erst abkratzen muss, um zu einem römischen Klassiker zu kommen.“ Heine (3, 55/56): „Ihr Gesicht glich einem Kodex palimpsestus, wo unter der neuschwarzen Mönchsschrift eines Kirchenvatertextes die halb verloschenen Verse eines griechischen Liebesdichters hervorlauschen.“ Das hat sich Heine so eingeprägt, dass er im „Salon“ noch einmal sagt (4, 79): „Die ganze Ausstellung glich einem Kodex palimpsestus, wo man sich über den neubarbarischen Text um so mehr ärgerte, wenn man wusste, welche griechische Götterpoesie damit übersudelt worden.“ Besonders der in Heines Reisebildern häufige Vergleich des Weibes mit einer einnehmbaren Festung, der Heine schon wegen seines alttestamentlichen Ursprungs anziehen musste, findet sich ganz ähnlich bei Börne (1, 340): „In einem Frauenhut mit seinen Höhen und Tiefen, mit seinen Böschungen und ausgezacktem Rande kann jeder Ingenieur

sämtliche Teile einer Festung, Gräben, Wälle, Pallisaden und Schiesscharten wahrnehmen . . . . . Jedes Herz ist ein weibliches Jericho, dessen Mauern vom Schalle einstürzen." Heine-Falstaff (3, 20): „Die eine Dame war die Frau Gemahlin . . . . . ein hochaufgestapelter Busen, der mit steifen Spitzen und vielzackig festonierten Krägen wie mit Türmchen und Bastionen umbaut war und einer Festung glich, die gewiss ebenso wenig wie jene anderen Festungen, von denen Philipp von Mazedonien spricht, einem goldbeladenen Esel widerstehen kann . . . . Die zwei Haupttürme nur hängende Ruinen und das Herz, die Zitadelle war gebrochen." Dies Motiv klingt später in „Deutschland" noch einmal nach. An Börnes Frauenhut erinnert da die Mütze der Göttin Hammonia (2, 481):

Ihr Haupt bedeckte eine Mütz',
Von weissem gesteiften Linnen,
Gefaltet wie eine Mauerkron'
Mit Türmchen und zackigen Zinnen.

Heine übertrifft Börne bei diesem Festungsvergleich nicht nur an Sinnlichkeit, sondern auch an witziger Analogiewirkung; wie ihn, so auch alle anderen vor ihm, die diese, auch im deutschen Volkslied beliebte Metapher anwenden. Shakespeare vergleicht die Jungfrau mit einer Festung, die, obgleich tapfer in der Verteidigung, einem Sturme doch nicht widerstehen könne und nennt in der Falstaffkomödie mit einem Wortspiel Frau Hurtig pistolenfest gegen Pistol, Sterne sagt, dass sie sich „rundum mit Circumvalationslinien und Brustwerken befestigt wie sein Onkel eine Zitadelle," Hippel, dass ihre „stoische Tugend ebenso wenig wie heutzutage irgend einer Festung Stand hält," (Heine: „die gewiss ebenso wenig wie jene anderen Festungen einem mit Gold beladenen Esel widerstehen würden"). An Jean Pauls Mädchen sind, „wie in

Wien die Vorstädte modern, die innere Stadt selber aber mit allen ihren Vierteln verdammt altväterlich".

„Ich bin eine Mauer und meine Brüste sind wie Türme" heisst es in einem Vergleich des Hohen Liedes, der ganz gewiss diesem zugrunde liegt. Den Anklängen an Heine und seinen Witz bei den Juden Robert und Börne gesellen wir nun noch einen wichtigen Faktor hinzu, der für das jüdische in Heine noch viel bezeichnender ist, die Einwirkung jüdischer Bücher. Sagt er doch einmal: (4, 513): „Unsere Tage gleiten sanft dahin, wie ein Haar, welches man durch die Milch zieht. Der letzte Vergleich ist nicht von mir, sondern von einem Rabbiner, ich las ihn unlängst in einer Blumenlese Rabinischer Poesie." Insbesondere aber kommt das Buch der Juden, die Bibel in Betracht, und aus ihr vor allem das Hohe Lied, das Heine als den flammendsten Gesang der Zärtlichkeit preist, auf das er ein flammendes Gedicht schreibt (2, 34) und zu dem er sich und seine Kunst in Beziehung setzt, wenn er sagt (3, 186): „Wie einst der jüdische König Salomon im Hohen Liede die christliche Kirche besungen und zwar unter dem Bilde eines schwarzen, liebeglühenden Mädchens . . . . so habe ich in unzähligen Liedern just das Gegenteil, nämlich die Vernunft besungen und zwar unter dem Bilde einer weissen, kalten Jungfrau." Es ist eigentümlich, wie gerade auf seinen Witz die Vergleiche des Hohen Liedes gestaltend einwirken. Aber während diese ernst gemeint sind und zur Versinnlichung dienen, gibt er ihnen eine witzige Pointe und wendet sie auf seine komischen Reisefiguren an. Im Hohen Liede heisst es, (4, 4): „Dein Hals ist wie der Turm David" und an einer anderen Stelle (7, 4): „Deine Nase ist wie der Turm auf Libanon, der gen Damaskus sieht". Heine vergleicht Gumpels Nase mit dem Turm von Pisa, weil sie lang und krumm ist. Im Hohen Lied heisst es (6,3): „Du bist schön,

meine Freundin, und lieblich wie Jerusalem". Heine wird beim Anblick Gumpels (3, 150) an die Zerstörung Jerusalems erinnert und Minka (4, 104) ist „wie der Tempel Salomons als ihn Nebukadnezar zerstört hat."

Sprüche Salomonis 11,22:	Heine 6, 156:
Ein schön Weib ohne Zucht ist wie eine Sau mit einem güldenen Haarband.	Der Hauptheld des Stückes spielte wie ein Schwein mit einem goldenen Nasenring.

Auch jener Vergleich (2, 481):

Sie trug eine weisse Tunika
Bis an die Waden reichend.
Und welche Waden! Das Fussgestell
Zwei dorischen Säulen gleichend!

klingt im Hohen Liede vor: „Seine Beine sind wie Marmorsäulen auf goldenen Sockeln." Hier ist es nun interessant, wie Goethe vereinfacht, wo Heine witzig vervielfältigt. Auch auf Goethe wirkte das Hohe Lied, das er die herrlichste Sammlung von Liebesliedern nennt, aber bei ihm werden die „Marmorsäulen auf goldenen Sockeln" und die Worte „Dein Wuchs ist hoch wie ein Palmbaum" zu dem „hohen Gang" in Gretchens Monolog oder zu den Worten: „Hoch ist sein Schritt" in dem Gedicht „Flieh, Täubchen, flieh!" Goethe mildert und vereinfacht, er lässt das eigentümlich orientalische in einem vollen reinen deutschen Grundton fast unmerkbar mitklingen; Heine schafft ganz im entgegengesetzten Sinne, er schlägt noch einen neuen, weit grelleren Ton dazu an zu einem dissonierenden Witz: im Grundton die Geliebte des Hohen Liedes, im Oberton die Göttin Hammonia des Wintermärchens.

Wie das altorientalisch-Volkstümliche, das ihn mit Robert und Börne bindet, so verwendet Heine auch witzig-parodisch das alt-deutsch-Volkstümliche, das ihn mit den Romantikern bindet, er, der einen witzigen

„Tannhäuser" schrieb wie ein witziges „Hohes Lied". Wie die Lieder der Juden, so beeinflusst auch des Knaben Wunderhorn sein Wesen und seinen Witz. „Hier trommelt der deutsche Zorn, hier pfeift der deutsche Spott," sagt er vom Volkslied. Nach dem Pfeifen des deutschen Spottes hat er oft seine „Pickelflöte der Persiflage" gestimmt; zum zornigen Trommeln allerdings fehlt ihm die Kraft. Zu trommeln versucht nur Le Grand. Heine hat vielmehr Wendungen und Motive des Wunderhorns wie der Bibel ins parodisch-witzige übertragen, die Wunschreime ins Moderne transponiert, das naive Frage- und Antwortspiel mit verzerrter Maske aufgeführt, wie etwa (1, 270):

Du fragst mich Kind, was Liebe ist, —
Ein Stern in einem Haufen Mist.

oder (1, 420):

Du fragst mich, was Dir fehle,
Ein Busen und im Busen eine Seele.

Wie vom alten Testament besonders das Hohe Lied auf Heine und seinen Witz einwirkt, so vom deutschen Volkslied insbesondere jene Schnaderhüpfl der österreichischen Bauern mit ihrem epigrammatisch-witzigen Schlüssen, deren Einwirken auf das lyrische Intermezzo Heine selbst erkennt und bekennt.[1])

Nicht unähnlich Heine'scher Manier sind Schlussstrophen wie (J. M. Schottky und Kg. Ziska: Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen):

S. 229 — — — — — — — — — —

Und wia^{e}r mid an'r añdan
Mi in d' Wüldnuss begeb'n.
Denn's Oañsidla Leb'n
Des is ma nid geb'n,
I mecht ja vül lia^{e}ba
A Zwoasidla wea^{r}n.

[1]) Vgl. Walzel, (Euphorion 5, 153).

S. 112 Und i wiñscht und i het di
Maiñ Lebda nid g'seg'n;
So woass i wol g'wiss
Dass ma laichta wa'r g'scheg'n.

Freilich sind diese nie so verblüffend, wie der am Schluss des Heimkehrgedichts (1, 97): „Ich wollt' er schösse mich tot." Das Wunschlied der Sammlung jedoch:

S. 238 I wollt, i war im Himmel
Und läg im Bett und schlia°f
Und war mit Krapf'n zua°deckt,
Da ass i von da Zia°ch;

hat wohl dem bekannten Gedicht Heines zum Muster gedient (1, 125):

„Mir träumt: Ich bin der liebe Gott
Und sitz' im Himmel droben
Und Englein sitzen um mich her,
Die meine Verse loben.

Und Kuchen ess' ich und Konfekt
Für manchen lieben Gulden
Und Kardinal trink ich dabei
Und habe keine Schulden.
. . . . . .

Hier zeigt sich deutlich, wie kunstvoll Heine ein einfaches Motiv verarbeitet, wie er aus einem heiteren Einfall ein Witzgebilde zu Wege bringt. Auch wo die österreichischen Singweisen sich am Schluss komisch-boshaft gegen die Mängel der Liebsten richten, vernimmt man Anklänge an Heine:

S. 220 Dass d' just nid goa' sauba bist,
Des sag i nid;
Wannst ab'r a weñg hibscha warst,
Schad'n tat's da nid.

Endlich wenn Heine in oberflächlicher Erotik einen falschen Grund angibt, um den deutlichen zu verschleiern (3, 23):

Fürchte nichts, geliebte Seele,
Übersicher bist Du hier;
Fürchte nicht, dass man uns stehle,
Ich verriegle schon die Tür.

Wie der Wind auch wütend wehe,
Er gefährdet nicht das Haus;
Dass auch nicht ein Brand entstehe,
Lösch' ich unsre Lampe aus.

Ach erlaube, dass ich winde
Meinen Arm um Deinen Hals,
Man erkältet sich geschwinde
In Ermanglung eines Shawls.

erinnert er an kecke Verwechslungen der österreichischen Singweisen wie (S. 132):

Und's Diaᵉrnd'l vom Wald
Sagt: „hearaust is's goaʳ kald,
Leg di ain'r in maiñ Bet,
So friaᵉrt uns koan's ned.

Zu Wilhelm Müller, der den Humor des Volksliedes in schlichter und einfacher Art zum Ausdruck brachte, verhält sich Heine hier etwa wie zu Goethe bei den Anklängen an das Hohe Lied. Der witzigen Parodie des Orientalischen, die uns an Robert und Börne zurückmahnt und des deutsch-Volkstümlichen, die uns einen Rückblick auf die Romantik gewährt, reihen wir nun noch an die Parodie des antik-Hellenischen, bei welcher der Blick noch einmal auf jene Grossen zurückfällt. Es ist bekannt, wie vielfach Heine von den „Göttern Griechenlands" bis zum „Apollogott" die hellenische Körperwelt auf seine moderne Variétébühne gezerrt hat. In Einzelheiten parodiert er in gleicher Weise wie den Griechen Homer (2, 475):

Troja war eine bessere Stadt — (zum Trost für
Und musste doch verbrennen Hamburgs Brand)

so auch den Griechen Goethe(2, 448):

Und weicht Ihr nicht willig,
So brauch ich Gewalt
Und lass Euch mit Kolben lausen.

ferner (2, 120):

Der Lärm lockt aus den Tiefen
Die Ungetüme der Wasser-Welt,
Die dort blödsinnig schliefen.

endlich (2, 173):

Und wenn er seinen Champagner trinkt,
Dann gehen die Augen ihm über.

wie Goethe auch Schiller, dessen Freude er ersetzt (1, 436):

Schalet, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,

und den er in der „Unterwelt" (1, 286/89) unter parodistisch witzigem Gesindel seine brave Rolle deklamieren lässt; endlich auch den grossen Shakespeare[1]) (7,78): „Der Wahnsinn blieb derselbe, aber es kam Methode hinein." Auch den Shakespeare'schen Zoll legt er an Dinge an, für die er wirklich nicht geeignet ist, besonders grell beim disputierenden Mönch (1, 474):

. . . . . jedes Wort
Ist ein Nachttopf und kein leerer.

und gänzlich unbekannte Dinge findet er zwischen zwei Gassen Hamburgs (4, 98): „Wirklich, es gibtDinge zwischen dem Wandrahmen und dem Dreckwall, wovon unsere Philosophen keine Ahnung haben." Romeo und Julia vor allem parodiert Heine meisterhaft in der Szene zwischen Hyacinth und Gumpelino, (4, 334/35), dem Narren des Glücks, den der Becher des Glauber-Salzes, allerdings mit anderer Wirkung als Romeos Gift, um den Genuss des „Nektarkelches der Liebe" bringt. „O wackrer Apotheker! Dein Trank wirkt schnell — aber ich lasse mich doch nicht dadurch abhalten, ich will zu ihr eilen, zu

[1]) vgl. Schalles, H.'s Verhältnis zu Shakespeare. Berliner Diss.

ihren Füssen will ich niedersinken und da verbluten!" „Von Blut ist gar nicht die Rede,, — begütigte Hyacinth — „Sie haben ja keine Homeriden, werden Sie nur nicht leidenschaftlich —" es ist eben Heine, der nun auch wieder den Griechen Homer in solche Atmosphäre zerrt.

Das Antike, Jüdische und Deutsche in gemeinsamer Wirkung auf Heine und seinen Witz zu beobachten, ist vielleicht das Tannhäusergedicht am geeignetsten. Frau Venus ist ein witziges Gemisch jener antiken Göttin, vor deren Körper der todsieche Heine sehnsuchtgequält im Louvre zusammenbricht, der mittelalterlichen Legendenfigur und der Geliebten des Hohen Liedes. Sagt doch Heine (4, 432), dass er nächst dem Hohen Liede keinen flammenderen Gesang der Zärtlichkeit kennt, als das Zwiegespräch zwischen Frau Venus und dem Tannhäuser. Der Schluss des Tannhäusergedichtes (2, 34):

Nach Hamburg sah ich Altona,
Ist auch eine schöne Gegend.

steht in witziger Parallele zu den Worten des Gedichtes „das Hohe Lied" (2, 35):

Der Zwischensatz mit dem Feigenblatt
Ist auch eine schöne Stelle.

umgekehrt: Den Schluss des Hohen Liedes bildet die schwächende Kraft der Liebe (2, 35):

Ja Tag und Nacht studier' ich dran,
Will keine Zeit verlieren,
Die Beine werden mir so dünn,
Das kommt vom vielen Studieren.

und die fühlt auch Tannhäuser (1, 248):

Ein armes Gespenst bin ich am Tag,
Des Nachts mein Leben erwachet.

Das mittelalterlich höfische Gewand (1, 247): „Frau Venus ist eine schöne Frau, liebreizend und anmutreiche," deckt den „lilienweissen Leib" der Geliebten Salomons, deren Rosenlippen umflattert werden wie die Blume vom

Schmetterling (1, 247). Die Worte Tannhäusers (1, 248):

Ich liebe sie mit Allgewalt
Nichts kann die Liebe hemmen,
Das ist wie ein wilder Wasserfall,
Du kannst seine Fluten nicht dämmen.
. . . . . .
Ich liebe sie mit Allgewalt,
Mit Flammen, die mich verzehren,
Ist das der Hölle Feuer schon,
Die Gluten, die ewig währen?

sind die Worte Salomos (8, 6/7): „Denn Liebe ist stark wie der Tod, und ihr Feuer ist fest wie die Hölle. Ihre Glut ist feurig und eine Flamme der Herrn. Dass auch viele Wasser nicht mögen die Liebe auslöschen, noch die Ströme sie ertränken." Der naive deutsche Ritter (1, 247):

Ich bin der edle Tannhäuser genannt
Wollt' Lieb' und Lust gewinnen.

kommt sich zugleich als der leidende Jude Christus vor (1, 246):

Und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt
Mit zackigen Dornen krönen.

Dass sich nun diese antik-orientalisch-deutsche Mischung im Salon Heine vereint, darauf beruht eben der eigentümliche Witz. Tannhäuser ist ein Bruder der „Verschiedenen". Heine dichtete ihn, als er seine Liebeserlebnisse Seraphine, Angelique, Diana, Hortense, Clarisse, Jolanthe, Marie dichtete. Der „süsse Wein und Küssen" (1, 245) sind die Genüsse des Pariser Lebens. Frau Veneris komisch wirkender Wunsch (1, 246):

Ich wollte lieber, Du schlügest mich
Wie Du mich oft geschlagen

ist aus einer Bitternisscene mit Diana (1, 235), und die groteske Handlungsweise (1, 249):

Frau Venus erwachte aus dem Schlaf,
Ist schnell aus dem Bett gesprungen,
Sie hat mit ihrem weissen Arm
Den geliebten Mann umschlungen.

hat sich nicht im Venusberg zugetragen, sondern spielt in den Minneerlebnissen mit Jolanthe und Marie. (1, 245):

Tannhäuser, edler Ritter mein,
Hast heute mich nicht geküsset;
Küss mich geschwind . . . . . .

spielt in dem Schlammboudoir bei Gumpelino-Falstaff und Signora Laetitia-Hurtig (3, 308): „Christophero di Gumpelino, stehen Sie auf und umarmen Sie mich!" (1, 249):

Der Ritter legte sich ins Bett,
Er hat kein Wort gesprochen.
Frau Venus in die Küche ging,
Um ihm eine Suppe zu kochen.

spielt im Stübchen Hammonias von Hamburg (2, 485):

Die Wirtin hat mir Tee gekocht
Und Rum hinein gegossen;
Sie selber aber hat den Rum
Ganz ohne Tee genossen.

Aber auch Aufenthalt und Ereignis, politische und literarische Umwelt fehlen im Tannhäuser nicht und gesellen sich dem witzigen Verein von Stoff und Erlebnis hinzu: sie mischen sich in die Unterhaltung der beiden Liebenden. Deutschland (1, 250):

Es schläft da unten in sanfter Hut
Von sechsunddreissig Monarchen.

der Nationalservilismus (1, 251):

. . . . . O Deutsche!
Uns fehlt ein Nationalzuchthaus
Und eine gemeinsame Peitsche.

Weimar, der Musenwitwensitz; Göttingen ohne Licht; Hamburg mit stinkenden Strassen; die schwäbische Dichterschule auf Kackstühlchen und mit Fallhütchen. Tieck der Zahnlose, Eckermann der immer noch Lebendige.

Um Heine und seinen Witz in seiner Ganzheit zu erfassen und von allen Seiten zu beleuchten, stellen wir ihn

nun noch wie mit Vorgängern und Vergangenem im weitesten Sinne, so auch mit Zeitgenossen im weitesten Sinne zusammen, und zwar mit solchen, deren künstlerisches Schaffen auf anderen Gebieten liegt, und die auch aus diesem Grunde nicht auf ihn wirken konnten. Auch hier findet man, dass er von allen einen Teil in sich hat, andererseits, dass keiner so das Wesen des Witzes vereint wie er; denn geistige Anlage und Entwicklung zeigt zwar in manchem Ähnlichkeit mit der seinigen, aber nie Gleichheit, nie die Vorbedingungen zur witzigen Kunst.

Unter den Zeitgenossen begegneten schon die Juden Robert und Börne. Noch mehr als der Frankfurter Börne ist der Kölner Offenbach Heines Landsmann. Der Rasse nach Jude, Rheinländer von Geburt, Pariser im Jünglings- und Mannesalter, ist Offenbach wie Heine ein Künstler der Halt- und Heimatlosigkeit, ein Künstler des Witzes. In der Tat hat Heine und sein Witz manche Ähnlichkeit mit der Musiquette, mit dem Genre canaille Offenbachs. In dem Komponisten der „Daphnis und Chloé" und des „Orpheus in der Unterwelt" entwickelt sich aus ähnlichen Bedingungen heraus wie in dem Dichter der „Venus im Exil" eine Parodie der antiken Welt; in dem Komponisten des „Blaubart" in ähnlicher Weise eine Parodie der deutsch-mittelalterlichen wie in dem Dichter des „Tannhäuser". Im „Apotheker und Friseur" parodierte Offenbach den musikalischen Stil des XVIII. Jahrhunderts wie Heine in seinen „Zeitgedichten" den unzeitgemässen deutschen Kanzleistil. Ganz wie Heine seine „Titanenöhme", so bekleidet Offenbach seine Olympier mit banal-witzigen Melodien, die die Hände in der Hosentasche haben; und wie sich Heines griechische Götterwelt zu der Goethes und Schillers verhält, so etwa verhält sich Offenbachs belle Hélène zur Helena und Paris des Ritters Gluck. Heine und Offenbach sind sich auch darin verwandt, dass

sie den Witz, der eng mit ihnen verwachsen ist, mit hingebender Liebe hegen und pflegen und mit peinlichstem Gewissen ausfeilen, ihn bis in seine kleinsten Teile abwägen und bessern, ehe sie sich entschliessen, ihn in die Welt zu schicken. Hiermit hängt zusammen, dass sie ihm beide bis zum letzten Zuge huldigen, dass ihre witzige Kunst, wie ihr geistiges Wohlbefinden bis zuletzt auf der Höhe bleibt. Hier hebt sich Heine von den Romantikern (Brentano, Schlegel, Schelling etc.) ab, deren freiheitstrunkener Witz zu bald hinter den Mauern der Kirche in der selbstgewählten Kerkerhaft des freien Geistes verschmachten muss; und ähnlich Offenbach von dem Romantiker Schumann, der nach humorkräftiger Frühzeit im Mannesalter ernster und gesetzter wird und nur in einem Jugendwerk Hoffmann-Kreislers Kontraste in Musik setzt, während Offenbach noch in seinem letzten Hoffmann erzählen lässt.

Aber trotz der Ähnlichkeiten, wie hoch steht Heine und sein Witz seinem Werte nach über Offenbach! Eben weil der heimat- und ruhelose Offenbach wie kein anderer mit Heine darin übereinstimmt, dass sein Genre der Witz ist, fällt es leicht, ihren Wert zu vergleichen, sich zu entscheiden und den besseren zu begreifen. Offenbach hat trotz seiner deutschen Herkunft in seiner Kunst so gut wie nichts deutsches. Es ist ja auch nicht dasselbe, mit sechzehn Jahren seine Heimat zu verlassen, als mit dreissig. Der Dichter des Buches der Lieder und des Buches Le Grand trug doch ein gut Teil deutsches Wesen in Verstand und Gemüt, als er nach Frankreich zog und spürte es wieder, als er nach Deutschland reiste. Der sechzehnjährige Offenbach kann nur ein Päckchen leichte Kölner Karnevalsstimmung nach Frankreich durchgeschmuggelt haben; deutschen Ernstes, deutscher Tiefe brachte er nichts mit in die neue Stadt. Ferner: der Dichter des

Rabbi und des Romancero bezog aus dem Oriente einträglichere Einkünfte für seinen Geist und Witz als Offenbach, den es mehr nach anderen Einkünften drängte. Offenbach ist eben — und darauf kommt es an — was Heine nur zum Teil ist, ganz und gar: er ist Pariser. In diesem Leben ist er ganz aufgegangen, dies Leben und kein anderes spielt in seiner Musik. Seine mythogische Maske ist, wie Ehlert sagt, nichts anderes als ein witziges Incognito. Der Titel seiner Oper „La vie de Paris" ist gleichzeitig der Titel seines Witzes. Einen solch einheitlichen Titel kann man Heine und seinem Witze nicht geben. Eher die ganze Welt, denn eine Weltstadt vereinigt sich in ihm. Offenbach und sein Witz ist hiergegen Halbwelt — auch in diesem Sinne.

Pariser, aber keineswegs nur Pariser ist ein anderer Zeitgenossse, der zu Heine und seinem Witz in Beziehung zu bringen ist, gleichfalls ein Künstler des Tones: Frédéric Chopin. Pole von Geburt, väterlicherseits Franzose, in Deutschland geschult, lebte und starb er in Paris sieben Jahre früher als Heine und zwölf Jahre jünger als dieser. Heine kannte und schätzte Chopin, er traf ihn in den Pariser Salons, bei der George Sand und bei Ferdinand Hiller. Intimer Verkehr hat zwischen beiden nicht bestanden, aber Heine spricht von ihm in den Berichten über die französische Bühne: „Chopin ist von französischen Eltern in Polen geboren und hat einen Teil seiner Erziehung in Deutschland genossen. Diese Einflüsse dreier Nationalitäten machen seine Persönlichkeit zu einer höchst merkwürdigen Erscheinung; er hat sich nämlich das beste angeeignet, wodurch sich die drei Völker auszeichnen: Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen, tiefen Sinn . . . . die Natur gab ihm

eine zierliche, schlanke, etwas schwache Gestalt, das edelste Herz und das Genie.“ Heine, der ja öfters bei der Charakteristik verwandter Naturen auf die Kreuzung verschiedener Elemente hingewiesen, mag gerade hier an sich gedacht haben, da ja auch er drei Nationalitäten in sich vereint. Ferner: Die Lebensschicksale sind ähnlich und bewirken Ähnliches. Beide gehen in demselben Jahre nach Paris, veranlasst durch politisches Unbehagen im Heimatlande. Beide passen sich dem gallischen Naturell an, durch Herkunft neigt dazu Heine als Rheinländer, Chopin als Pole. Das Fehlen ruhiger und folgerechter Entwicklung hindert beide an der Ausübung eines Berufes, obwohl Gelegenheit bei beiden da war und Geld oft fehlte. Willensschwäche und geringe praktische Umsicht ist bei beiden die Ursache, eine gewisse Aristokratie in der Lebensführung die Folge und von Heines Wort über Chopin: „Sein Ruhm ist aristokratischer Art, er ist vornehm wie seine Person“ passt auf ihn selbst wenigstens die erste Hälfte. Beide sind sinnlich und seelisch reizbar über die Norm ihrer Zeit. Schon Jugendschwarm macht beide kummerkrank. Wie Heine sich Jahre lang in vergeblicher Liebe abquält, so sieht sich Chopin von der Polin, die er liebt, verlassen und von George Sand übersehen, seitdem er, ein Hinsiechender, den Reiz für sie verloren, der einst so gross war. Chopin stirbt nach langem Lungenleiden, Heine an Rückenmarksdarre, doch er unter längeren und schwereren Qualen. Und Chopin hat wie Heine und Offenbach trotz körperlichen Siechtums nicht nur völlige geistige Frische, sondern auch hervorragende Arbeitskraft, ja sogar grösste Klarheit und Verständlichkeit bis zuletzt bewahrt.

Auf die ähnlichen Rassenmischungen und Lebensbedingungen lässt sich bei beiden das Eigentümliche ihrer Kunstanlage und Kunstübung zurückführen.

Das gänzliche Versagen im grossen Stil, das völlige Sichgenügenlassen an der kleinen Form ist für Heine wie für Chopin charakteristisch und begünstigt bei beiden das Herausarbeiten des Effektes, bei Heine insbesondere die witzige Wirkung. Zwar ist der Mangel an organisch einheitlichem Kunstwerken grossen Stils überhaupt ein Zeichen der willkürlichen, gesetzlosen, romantischen und jungdeutschen Zeit, aber doch nie so ausgeprägt wie bei Heine und Chopin. Der schrankenlose Brentano konnte doch Lustspiele schreiben, der konfuse Jean Paul Romane zusammenstoppeln, der unruhige Schumann Symphonien komponieren. Heines Dramen aber sind kindlich unbeholfen, sein Rabbi von Bacharach, der brillant einsetzt, bricht ab und Chopins Klavierkonzerte sind ein notwendiger Tribut des Klaviervirtuosen, in der orchestralen Behandlung unbeholfen und weitschweifig wie Heines Dramen. Klein wie in der grossen, sind beide besonders gross in der kleinen Form. Bei Heine ist das eine Eigenschaft des Witzes. Die Empfindungsskala ist bei beiden durch Anlage und Lebensschicksale vielseitigen Künstlern sehr ausgedehnt und beide paaren die widersprechendsten Töne im Gegensatz zu den einfachen und heimatfesten schwäbischen Dichtern, die nur wenig Saiten auf ihrer Leier haben. Man vergleiche etwa die F-dur-Ballade Chopins, in der weibliche Zartheit und wilde Kriegslust vereinigt sind, mit den späten Romancerostücken Heines; die kleinen Lieder der Heimkehr, in denen Liebesschmerz und Lebensfreude, hohe und niedere Minne in kontrastreichem Spiel sich ablösen, mit den Präludien Chopins, wo auf ein getragenes und grübelndes Stück jedesmal ein aufjauchzendes und himmelstürmendes folgt. Das besondere des Heine'schen und Chopin'schen Kontrastes ist seine Ebnung und Milderung. Der Komponist der Kreisleriana wirbelt regellos Gegensätze durchein-

ander, wie sein Vorbild E. T. A. Hoffmann, der Schöpfer des Kreisler, wie Brentano und wie Jean Paul. So fehlt ihnen denn, was Heine und Chopin in hohem Masse besitzen: bei allem Kontrast und Widerspruch eine auffallende Glätte der Komposition; nicht von vornherein gegeben auf Grund einheitlicher und einfacher Anlage, sondern verarbeitet eben durch Milderung, durch Ebnung der Gegensätze, Auflösung von Widersprüchen. Das zeigt sich auch bei der Dissonanz, die beiden nicht angeboren ist; sie pflegen sie vielmehr mit Bewusstsein und machen sie geniessbar. In den Chopin'schen Dissonanzen liegt ein ganz eigentümlicher Reiz, da sie zu gleicher Zeit grell und wohlklingend sind. Störend wirkt bei ihm nicht einmal eine Reihe Quintenparallelen wie in der Etude Werk 25; und die gewollte Dissonanz ist eben ein Hauptmittel Heines und seines Witzes. Die Ebnung des gegensätzlichen äussert sich bei den beiden Künstlern des geistreichen Salons in einem ungemein fein berechneten und wohlklingendem Stil, der für Heines Witz der vorgeschriebene Anzug ist. Heines exotisch witzige Bilderpracht steht Chopins seltsam bestrickender Akkordfülle zur Seite. Hier überragen die beiden, die weniges und doch viel geschaffen haben, den Vielschreiber Offenbach, dessen Kunst doch weit primitiver ist.

Was ferner Chopins Kunst von der „vie de Paris" Offenbachs scheidet und mit Heine bindet, ist der geistvoll moderne Aufputz altnationalen Stoffes und seine Einführung in die Gesellschaft. Den Polen Chopin nahm nicht wie den Rheinländer Offenbach das Gallische ganz gefangen, sondern wie in Heine bis zuletzt deutsche und jüdische Gemütsart und Gesinnung, so klingen in Chopins Walzern bis zuletzt Pariser Töne, wie in seinen Mazurkas und Polonaisen bis zuletzt das alte Polen lebt. Wie Heine den edlen Ritter Tannhäuser Arm in

Arm mit der Geliebten des Hohen Liedes unter seine Pariser „Verschiedenen“ bringt, so mischen sich in Chopins As-dur-Polonaise gewappnete altpolnische Magnaten unter elegante gallische Kavaliere. Indess nur das Stoffliche ist bei beiden verwandt, nicht die Art der Übertragung ins moderne. Chopins Übertragung ist immer ernst gemeint und nie witzig, höchstens geistvoll, Heines Übertragung dagegen meist witzig, wenigstens piquant. Wenn auch körperliches und seelisches Leid auf beide in gleicher Weise Schatten geworfen, wenn auch eine dauernde Schwermut, ein Schmerz um die ferne Rasse die Werke Heines wie Chopins durchzieht, so neigt doch Heines Temperament weit mehr zum Witz als das des stets vornehmen Pariser Polen. Chopin kann nicht so ausgelassen sein wie Heine, aber auch nicht so schonungslos wild, er ist stets salonmässig und ritterlich. Reiner Humor liegt beiden fern, darin steht Heine hinter Jean Paul, Chopin hinter Schumann. Den reinen Witz besitzt Heine. Offenbachs Kunst ist wie die Heines eine witzige Kunst; aber Heines Witz lässt Offenbachs genre canaille dem Werte nach weit hinter sich. Chopins Kunst ist dem Stoff und Werte nach der Heine'schen ausserordentlich verwandt, aber sie ist eben keine witzige Kunst.

Dem Witz des Tones fehlt naturgemäss, was der Witz des Wortes in hohem Masse besitzt, die Tendenz, die satirische Kraft. Wir stellen Heine und seinen Witz nun noch mit zwei Künstlern des Wortes zusammen, die mit ihm zugleich die drei grössten Stilisten des neunzehnten Jahrhunderts und somit berechtigte Pächter des Witzes sind, mit seinem Zeitgenossen Schopenhauer, vor allem mit Nietzsche, dem Philosophen von Sils-Maria, für den Heine ein europäisches Ereignis ist, Offenbach der geistreichste und übermütigste Satyr.

Schopenhauer wie Nietzsche sind in gewissem Sinne heimatlos, Schopenhauer wie Heine schon von jung auf wenig sesshaft. Nietzsche insbesonderes, der in Sorrent „il polacco" hiess, wie Heine in Paris „le juif," ein slavisch-germanisches Grenzgenie, wenn auch nicht so rassengemischt wie Heine. Doch ist der Witz Schopenhauers und Nietzsches eher übernational als heimatlos; der Witz des kosmopolitischen Philosophen von Frankfurt klingt aus einem sicheren deutschen Winkel, des Sehers von Sils-Maria aus erhabener Höhe, des Dichters vom Mont-Martre aus schmerzlicher Ferne. Bei allen dreien hängt hiermit zusammen ein starkes Antideutschtum, das sich in angriffskräftigem Witze gegen das Alldeutschtum Luft macht. Die Einsamkeit, die aus ihrem Witz spricht, wird dadurch bestärkt, das alle drei beruflos sind. Nietzsche löste noch rechtzeitig sein lähmendes Verhältnis zur Alma mater, Schopenhauer lässt sich nach trübseligen Flitterwochen scheiden, Heine musste sich mit erfolglosem Liebäugeln begnügen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der moderne Geist im Allgemeinen und der Witz insbesondere eine erhebliche Einbusse erlitten hätte, wenn Heine, Schopenhauer und Nietzsche eine lebenslängliche ordentliche Professur bekleidet hätten. Mit Schopenhauer insbesondere teilt Heine die witzige Abneigung gegen alles Zünftige. Schopenhauers ewig verbissene Satire gegen die Universitätsphilosophie überhaupt erklingt bei Heine in dem unablässigen Spiel mit den Massmann, Görres, Schelling usw., jedoch in leichterer und anmutigerer Tonart. Ganz in der Art wie Heine über den rückfälligen Romantiker Schelling scherzt, sagt Schopenhauer von dem Romantiker Fichte, dass sich bei seiner Anstellung in Berlin „das absolute Ich ganz gehorsamst in den lieben Gott verwandelte"; jedoch Schopenhauer ist nicht Poet im Witze wie Heine; sein witziger Vergleich, dessen er

wie Heine Meister ist, nicht so vielseitig buntschillernd, vielmehr beschränkt auf den Raum des greifbar Naheliegenden. Hierin ist Schopenhauer Schüler Voltaires und Lichtenbergs, nicht der Romantiker. Romantisch-musikalisch im Gegensatz zu rationalistisch-logisch ist eher der Witz Nietzsches. Nietzsche ist Musiker wie Hoffmann und wie die Romantiker ein Meister des kontrastwirkenden Aphorismus. Musikalisch mehr als logisch ist auch Heine und sein Witz, der nicht ohne Grund solche Ähnlichkeiten mit Offenbach und Chopin hat. Der Grundzug Nietzsches, das Pathos der Distance ist zugleich eine Haupteigenschaft des Witzes, in dem sich stets eine erhabene Vorstellung im Hochgefühl des Abstands über eine hässliche erhebt. Ein aristokratischer Radikalismus, eine Abneigung gegen demokratische Gleichsetzung ist Heine wie Nietzsche eigen, die beide das erdrückende Übergewicht über den geistigen Mittelstand noch mit Witz überlasten. Gesunder, harmloser Humor ist beiden fremd, die ja mit lebenslangem Leiden behaftet sind. Sie gleichen darin Hoffmann. Ihr Witz ist dadurch nervös überreizt, gefühl- und rücksichtslos gegen alles Leidlose. Es ist bezeichnend, dass der schmerzgequälte Nietzsche in einem Übermass selbstironischer Resignation und selbstherrlichen Hochgefühls jenseits herkömmlicher Scheu und Ehrfurcht sich „der Gekreuzigte" unterschrieb, wie Heine im Spiegel die leidensvollen Züge des Heilandes zu erblicken glaubte. Christentum und Branntwein stellt Nietzsche als die europäischen Narkotika nebeneinander, etwa wie Heine Geister und vergiftete Blutwürste auf eine Person vereinigt. Aber bei Nietzsche und Schopenhauer bekleidet der Witz nur ein Nebenamt des Geistes, in Heine dagegen neigt alles zum Witze, drängt alles zu ihm hin. Nietzsche und Schopenhauer besitzen die Leidenschaft des Denkens, Heine dagegen die Leidenschaft des Witzes.

Mit Nietzsche haben wir den Kreis der Zeitgenossen schon überschritten, er ist im gewissen Sinne der Erbe Heines, jedenfalls der fähigste und würdigste Nachfolger im Witz. Es lohnt sich, auch auf das Fortleben Heines und seines Witzes einen kurzen Blick zu werfen und auch nach dieser Seite sein Wesen abzugrenzen und von dieser Seite zu beleuchten (8, 581): „Vielleicht bin ich . . . der einzige Repräsentant dieser Revolution in der Literatur, aber die Entscheidung war notwendig in jeder Hinsicht. Ich glaube nicht, dass ich hier wie bei meinen Liedern viele Nachfolger haben werde, denn der Deutsche ist von Natur servil und die Sache des Volkes ist nie die populäre Sache in Deutschland." Hiermit hat Heine den Untergang seines Witzes richtig vorausgesehen. Den schwächlichen Epigonen des Heine'schen Witzes sind nur seine Manieren eigen, sein Fleisch wird welk und sein Blut verdorrt. Den glücklichen Nachahmern wie Scheffel und Otto Erich Hartleben fehlen so gut wie alle Bedingungen des Heine'schen Witzes, und Grisebachs neuer Tannhäuser ist gewiss nicht der alte. Das Ableben Heines und seines Witzes ist zum Teil hervorgerufen durch die Geburt des neuen Reiches, in dem eine wichtige Quelle des Witzes versiegt: Zerrissenheit, Kontrast der Ereignisse, „Revolution in der Literatur", wie Heine sagt. Für Nietzsche's Anklage: „Ein grosser Sieg ist eine grosse Gefahr" ist der Witz der klassische Zeuge. Die ablösenden Arten kann man verschieden kennzeichnen. In seiner primitiven Regel: „Tout le genre est bon hors le genre ennuyeux" warnt Voltaire vor einer Art, die man als Widerding des Witzes bezeichnen kann, die Offenbach, der Meister des „genre canaille" verpönt und Heine, der Gutzkows „Börne" im Gegensatz zu seinem „über die Massen langweilig nennt", als „Göttin der Langeweile mit Klopstocks Messiade in der Hand" verlacht, eine

Göttin, die gerade in der Epoche des Denkmals allerorten enthüllt und begafft wird.

Aber in der neuen Epoche erwachsen auch Ebenbürtige. Das Weltbürgertum des Witzes wird abgelöst durch den heimatlichen Humor. Die Meister Gottfried Keller, der Schweizer und Fritz Reuter, der Mecklenburger, beherrschen nach ihm das Gebiet des Komischen, und es ist natürlich, dass beide eine Abneigung gegen den Witz eines Heine empfinden mussten, Ähnlich etwa findet Offenbach in Wagner sein Ende. Dem Prestissimo des Offenbach'schen Witzes schreitet Wagner'sche Musik im Andante nach; nach Offenbachs witzigen Intervallen denkt Wagner in logischer Chromatik; hat Offenbach witzige Einfälle knappster Form, so schreibt Wagner unendlichen Stil, unendliche Melodie. Und mit seinen treffsicheren Worten: „Nichts ist Wagner fremder als Augenblicke übermütigster Vollkommenheit, wie sie dieser Hanswurst Offenbach fünf, sechsmal fast in jeder seiner Boufforeries erreicht", kennzeichnet Nietzsche gleichzeitig Wagners Verhältnis zum Witze der Heimatlosen. Und doch hat sich gerade Wagner, als er noch Kosmopolit war, in witzigen Gedichten nach Heines Manier versucht, er, der auch im „Fliegenden Holländer", den er Heine verdankt, noch über die Meere schweift, ehe er sich in den Ruhestand deutscher Vorzeit zurückzieht und in der Heimat Jean Pauls sein Haus baut. Der Dichter des „Ringes" und des „Parsifal" ist doch ein verunglückter Weltbürger des Witzes, der im Deutschtum der Symbolik endet, ein Antisemit im Gegensatz zu Schopenhauer und Nietzsche, für den Heine zum Bänkelsänger herabsank.

Der heimatliche Humor eines Keller unterscheidet sich vor allem dadurch von dem heimatlosen Witz eines Heine, dass er malerisch ist und nicht musikalisch. Malerisch im Gegensatz zu musikalisch ist auch Goethe, dessen

Humor in der Darstellung des Zustandes, der Existenz besteht. Wie Hoffmann und Nietzsche im Nebenamt Musiker sind, so ist Gottfried Keller im Nebenamt Maler, der Humorist Wilhelm Busch Zeichner, der Schöpfer des Kollegen Crampton ursprünglich Bildhauer. Diese Nachfolger Heines im Gebiet des Komischen bilden die Menschen nach wie die Maler und Bildhauer, Heines Witz spielt mit den Gedanken wie der Tondichter mit den Tönen; auch dadurch wird sein Wesen beleuchtet; vielleicht steht Heine in der Gruppe der Lebensfähigeren, denn er ist mit Nietzsche der im eigentlichen Sinn Moderne.

4.

Periodische Wandlungen in Stoff und Stimmung

Die Zusammenstellung mit anderen Faktoren brachte es mit sich, dass Heine und sein Witz bis jetzt als etwas Feststehendes, Sichgleichbleibendes dargestellt wurde. Wir betrachten nun das Veränderliche an ihm, suchen sein Werden und Wandeln zu erforschen, bringen ihn also in Zusammenhang mit den verschiedenen Lebensabschnitten. Hierbei werden vor allem Ereignis und Erlebnis, körperliches und seelisches Befinden in ihren zeitlichen Einwirkungen geprüft werden müssen. Heine ist weder eine wandelstarke Natur wie Goethe, noch eine rückfällige wie die Romantiker, er ist eine variable Natur, die sich im ganzen auf gleichem Niveau hält. Denn das gemeinsame Wirken der drei Welten, die ihn in gleicher Weise beschäftigen und ihrer Gemütsarten, die ihn in gleicher Weise bewegen, verhindert, dass die orientalische Art ihn verkümmern lässt wie Börne, die deutsch-mittelalterliche ihn hinabzieht wie die Romantiker, die griechische ihn ständig hebt wie Goethe. So ist denn das Sichgleichbleiben bei aller Veränderung eine Eigenschaft seiner witzigen Kunst, die derartige Elemente vereint. Aber gerade die Veränderung, das Auf und Ab in dieser Höhenregion ist interessant und reizt zur Betrachtung.

„O läge ich doch begraben unter den weissen Dünnen! . . . . . Einst wünschte ich begraben zu sein unter einer Palme des Jordans" ruft Heine, zum ersten Male auf Norderney, am 1. September 1825 seinem Freunde Christian Sethe zu (8, 463). Hiermit bezeichnet er am rechten Ort mit rechtem Wort zur rechten Zeit seine erste Wandlung, ein Zurückdrängen orientalisch-rücksehnender Vergeistigung durch seeluftgeschwelltes Schweifen in die Meere der Lebensfreude.

Wenn wir die erste Periode Heines und seines Witzes mit der Mitte des Jahres 1825 enden lassen, so ist sie in der Hauptsache gekennzeichnet durch das „Buch der Lieder", die beiden Tragödien, den Beginn des „Rabbi" und gegen Schluss durch die „Harzreise", die schon hinneigt zu den Eigenarten der zweiten Epoche. Es sind also Werke deutsch-romantischer und jüdisch-orientalischer Art; es ist der Witz des Orientalen und des Deutsch-romantikers, der sich in seiner Vergeistigung, seiner Humorlosigkeit berührt. Kein Zufall, dass Heine in diesen Jahren vom Fichtenbaum singt, ‚im Norden auf kahler Höh', der von einer Palme im fernen Morgenland träumt. An seinen jüdischen Freund Moses Moser schreibt er im Mai 1823 (8, 374): „Deine Gefühle sind schwere Goldbarren, die meinigen sind leichtes Papiergeld. Letzteres empfängt bloss seinen Wert vom Zutrauen der Menschen; doch Papier bleibt Papier, wenn auch der Bankier Agio dafür gibt, und Gold bleibt Gold, wenn es auch als scheinloser Klumpen in der Ecke liegt. Hast du an obigem Bilde nicht gemerkt, dass ich ein jüdischer Dichter bin?" Jüdischer Dichter und Virtuose des jüdischen Vergleichswitzelns ist Heine gerade in diesen Jahren. Er empfindet es sogar als unangenehme Manier und spricht in eben dieser Zeit von der „vermaledeiten Bildersprache, in welcher er den Almansor

und seine orientalischen Konsorten sprechen lassen musste" (8, 368). Gerade in den Briefen, seinen unmittelbarsten Gefühlsäusserungen, kann er in den Jahren des „Almansor" und des „Rabbi" diese „vermaledeiten Bilder" nicht lassen, so, wenn er schreibt (8, 362): „Andere wollen ein evangelisches Christentümchen unter jüdischer Firma und machen sich einen Talles aus der Wolle des Lamm Gottes, machen sich einen Wams aus den Federn der Heiligen-Geist Taube und Unterhosen aus christlicher Liebe, und sie fallieren, und die Nachkommenschaft schreibt sich: Gott, Christus & Co.", ein andermal (8, 382): „Es ist sehr unartig von unserem Herrgott, dass er mich jetzt mit diesen Schmerzen plagt; ja, es ist sogar unpolitisch von dem alten Herrn, da er weiss, dass ich soviel für ihn tun möchte. Oder ist der alte Freiherr vom Sinai und Alleinherrscher Judäas ebenfalls aufgeklärt worden und hat seine Nationalität abgelegt und gibt seine Ansprüche und seine Anhänge auf, zum besten einiger vagen kosmopolitischen Ideen?" „Sehr drängt es mich", so leitet er diesen Vergleich ein, „den grossen Judenschmerz, wie ihn Börne nennt, auszusprechen." Also Börnes Judenschmerz im Gegensatz zu Goethes Griechenfreude ist das Merkmal für diesen ersten Abschnitt seines Witzes. Noch kurz vor seinem Aufbruch an die stärkende See drückt er den Gegensatz zu Goethe in einer eiteln Antithese aus, bei der der andere wohl etwas zu kurz kommt (8, 456/7): „Im Grunde aber sind ich und Goethe zwei Naturen, die sich in ihrer Heterogenität abstossen müssen. Er ist von Haus aus ein leichter Lebemensch, dem der Lebensgenuss das höchste und der das Leben über und in der Idee wohl zuweilen fühlt und ahnt und in Gedichten ausspricht, aber nie tief begriffen und noch weniger gelebt hat. Ich hingegen bin von Haus aus ein Schwärmer, d. h. bis zur Aufopferung begeistert für die Idee und immer

gedrängt, in dieselbe mich zu versenken.“ Preisen kann der junge Heine Goethen nur, wenn er ihn — allzu orientalisch — nennt: den „persischen Goethe“, den „herrlichen Saadi“ (8, 345). Nennt er sich selbst doch in diesen Jahren mit wortreicher Sehnsucht einen persischen Dichter (8, 416): „Ach, wie sehne ich mich nach Ispahan! Ach, ich armer bin fern von seinen lieblichen Minarets und duftigen Gärten! Ach, es ist ein schreckliches Schicksal für einen persischen Dichter, dass er sich abmühen muss in Eurer niederträchtig holprigen deutschen Sprache, und dass er zu Tode gemartert wird in Euren ebenso holprigen Postwägen, von Eurem schlechten Wetter, Euren dummen Tabaksgesichtern . . . . . O Firdusi! O Nisami! O Saadi! Wie elend ist Euer Bruder! Ach! Wie sehne ich mich nach den Rosen von Schiras.“

Diesen Eigentümlichkeiten der ersten Periode sind aufs engste verwandt und liegen zu Grunde Eigentümlichkeiten des Aufenthaltes, des Verkehrs, des Erlebnisses, und des Befindens, die nur für das lyrische Jugendleben bezeichnend sind. Die schmerzliche Flucht zum Orient ist das Leiden des Einsamen, dessen gesellige Eitelkeit in der Hauptsache auf den engen Kreis der Glaubensgenossen beschränkt bleiben muss. Jüdisch ist der Gesichtskreis seiner Jugend: jüdisch das Frankfurter Erlebnis, jüdisch vor allem der Hamburger Verkehr, jüdisch und romantisch seine Berliner Geselligkeit; man denke an den Verkehr in Rahels Salon und mit Ludwig Robert dem Freunde; endlich: in der üblen Göttinger Zeit, da er sich neben dem deutschen Studenten einsam und verlassen vorkommt, sucht er bei jüdischen Freunden Trost in Briefen; der Umgang mit ihnen gibt seinem Stil naturgemäss etwas jüdisches (8, 374): „Doch wozu soll ich mich genieren, wir sind ja unter uns, und ich spreche gerne in unseren Nationalbildern“ schreibt er an Moser.

Die jüdische Einsamkeit steigert die Liebesqual des jungen Leidenden. Gerade sie ist der Krankheitsherd des romantisch-selbstzerfleischenden Witzes im „Buch der Lieder", und das „Lyrische Intermezzo" ist ein schmerzvolles Zwischenspiel zwischen den „jungen Leiden" und der „Heimkehr" — in seinem Schmerz. Einer Tassoqual vermeint er selbstgefällig die seine vergleichen zu können (8, 333): „Wie tief treffen mich jetzt die Worte Goethes im „Tasso":

> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide."

Wie er die Romantik in einem Jugendaufsatze preist, so weiht er einer Tragödie „Tassos Tod" begeisterte Worte. Vor allem aber ist körperliches Leiden in diesen Jahren ein steter unheimlicher Begleiter; es gibt dem Witze seiner lyrischen Jugend die nervöse Unruhe und hastende Unsicherheit in der Bewegung, die nervöse Blässe im Aussehen. Dass gerade in diesen jungen Jahren im Vergleich zu später sein körperlicher Schmerz nie beschwichtigt wird, dafür mag eine Ursache sein Aufenthalt und seine Lebensweise sein. Das Hamburger Leben kann nur aufreibend gewirkt haben, und auch das nervöse Grossstadttreiben Berlins mag das seinige dazu beigetragen haben. In Göttingen aber jammerte er Jahre lang unter der Last der Jurisprudenz, die ihn zwang, seiner bissigen Muse einen „Maulkorb anzulegen, damit sie mich beim juristischen Strohdreschen mit ihren Melodien nicht störe" (8, 424). „Krankheit und Jurisprudenz" bezeichnet er selbst als die Hauptursachen seiner gedrückten Stimmung. Was in Hamburg an humorvoller Lebensfreude sich etwa vorwagt, das wird erstickt durch Übelwollen und Verläumdung seiner Freunde und Verwandten, über die er sich in ewiger Klage ergeht.

„Ich habe zu Fuss, und meistens allein, den ganzen Harz durchwandert, über schöne Berge, durch schöne Wälder und Täler bin ich gekommen und habe wieder mal frei geatmet“ (8, 439). Die Harzreise von 1824 ist der erste Vorbote des neuen Frühlings im Herzen Heines. Sie bereitet den Heine vor, der unter den Dünen des Meeres begraben sein will, und der sich wohlfühlt in den Bergen von Lucca; der die „Nordseebilder“ schuf, die italienische Reise beschrieb, der sich als Le Grand vorkommt. „Meine Harzreise schreibe ich in einem lebendigen enthusiastischen Stil“. Man kann die in der „Harzreise“ vorgeahnte Periode mit Heine die lebensvoll-enthusiastische bezeichnen im Gegensatz zu der vergangenen, der trüb-zersetzenden. Hiermit ist gleichzeitig der Wandel in der Stimmung des Witzes angedeutet. Die äusseren Ereignisse an der Scheide des ersten und zweiten Lebensabschnittes sind: der Abschluss des qualvollen Rechtsstudiums, der endgültige Abschied von Göttingen, der offizielle Abschied vom Judentum. Schon in diesen drei Ereignissen drückt sich aus das Streben aus engem Kreis in die weite schöne Ferne. Ist der erste Abschnitt durch das nervöse Stadtleben gekennzeichnet, so ist der zweite für Heine die Zeit naturschönen Aufenthaltes auf Helgoland und Norderney und im malerischen München, die Zeit erquickender Reisen nach England und Italien. So ist denn der Berlin-Potsdamer Aufenthalt von 1829 der erste düstere Vorbote einer neuen Zeit, wie die Harzreise die erste erquickende Erlösung war von den jungen Leiden. „Ich bin, jetzt fühle ich es erst, unsäglich elend gewesen, als ich mich in Berlin befand“ (8, 567), seufzt er im Jahre 1829 erleichtert auf Helgoland. Während er Briefe der Frühzeit: „O weh! Göttingen“ (8, 418), „Verdammtes Hamburg“ (8, 472) überschrieb, schreibt er nun: „Endlich München!“ und, begeisterungstrunken wie die Grie-

chen, als sie ans Meer langten: „Norderney, Norderney, Norderney!" „Ich lebe viel und schreibe wenig" (8, 552) versichert nun der italienische Heine, der in Göttingen den Lebenskünstler Goethe nicht verstand. „In der hohen Bergluft, die man hier einatmet, vergisst man seine kleinen Sorgen und Schmerzen, und die Seele erweitert sich "(8, 553), stellt in Lucca befriedigt fest, der auf der Harzreise zum ersten Mal „freiatmete". Die Macht der Umgebung auf sein künstlerisches Schaffen fühlt er selbst, wenn er aus Florenz an Eduard von Schenk schreibt (8, 554): „Die Seele ist mir so voll, so überfliessend, dass ich mir nicht anders zu helfen weiss, als indem ich einige enthusiastische Bücher schreibe." Es versteht sich von selbst, dass die Jahre gesunder See- und Gebirgsluft auch seinen Körper gesunden und stärken. Mit dem Augenblick, wo er die See gegen die deutsche Binnenstadt eintauscht, beginnt sein Leiden sich hinweg zu trollen, das seiner Jugendkunst so zerrissene Züge gab, und solange er in schöner Ferne weilt, weitab vom hässlich-engen Kreis, bleibt auch sein Leiden fern von ihm.

Der Wandel im Wesen des Witzes äussert sich nach jeder Seite: im geistigen Einfluss, in der Form, vor allem in Stoff und Stimmung. Dem Juden Detmold schreibt Heine im Sommer 1827 von Ramsgate (8, 523): „Lassen Sie Hoffmann und seine Gespenster, die umso entsetzlicher sind, da sie am hellen Tage auf dem Markte spazieren gehen und sich wie unsereiner betragen. Und ich bin es, Heine ist es, der ihnen diesen Rat gibt. Und ich gebe auch zugleich das Beispiel, wie man sich aus jener Tiefe an den eigenen Haaren wieder heraufzieht. — Ich bin jetzt oben, nämlich auf dem east-cliff zu Ramsgate und sitze auf einem hohen Balkon, und während ich schreibe, schaue ich hinab auf das schöne weite Meer, dessen Wellen den Felsen hinanklimmen und mir die freudigste Musik

ins Herz rauschen. Ich sage Ihnen das, damit Sie wissen, dass mein guter Rat aus einer schönen gesunden Höhe herabkommt." In der Tat bedeutet gerade diese Epoche ein energisches Abwenden vom gespenstischen Kontrast der Romantiker und der trüben Vergeistigung eines Börne. Die erste grosse Begeisterung für den Humor des Aristophanes und die Körperfreude des Griechen Goethe entspringt der Nordseestimmung. Der Wandel zeigt sich schon in der Wahl des Stoffes. In der lyrischen Epoche spielen Almansor, der Rabbi und der jüdische Held des „Buches der Lieder" eine beweinenswürdige Rolle, in der enthusiastischen beginnen die Götter Griechenlands dem in die ferne See schauenden aufzutauchen, vollführt der rheinische Le Grand mit Getrommel einen scherzhaften Aufzug, tritt das lebensvolle England und das neue Italien an Stelle des alten toten Orients. „Täglich nehme ich zu an poetischer Vielseitigkeit und Objektivität", konnte Heine nach seinem ersten Aufenthalte in Norderney mit einigem Rechte behaupten. Sogar in der Form spiegelt sich jetzt der Drang nach Freiheit, der Wille zum Humor wieder. „Du siehst, jeden Sommer entpuppe ich mich und ein neuer Schmetterling flattert hervor. Ich bin also doch nicht auf eine bloss lyrisch-malitiöse zweistrophige Manier beschränkt" (8,474), schreibt er im Hinblick auf seine „Nordseebilder", und um dieselbe Zeit an Karl Simrock (8, 478): „Über die ersten Ergüsse der lieben Flegeljahre und der Flegeljahrenliebe sind wir beide schon hinaus, und wenn wir dennoch manchmal das lyrische hervortreten lassen, so ist es doch ganz und gar durchdrungen von einem geistigeren Elemente, der Ironie." An Stelle der lyrischen Form des Witzes tritt sogar die Prosa, die ja für witzige Polemik mehr Spielraum und Bewegungsfreiheit bietet. Die enthusiastische Epoche ist gleichzeitig die erste

Blütezeit seiner witzigen Prosa, die in den „Berliner Briefen" nur als unreifer Anfang sich ankündigte. „Ich denke, in den folgenden Bänden der Reisebilder das in Prosa zu bewirken, was Ihr mit Euren Xenien in Hexametern zu bewirken strebt", stellt Heine in Aussicht. Aber viel auffälliger wandelt sich in diesen Jahren Stimmung und Temperament des Witzes. Von der „Harzreise" meint Heine noch, (8, 447): „Sie ist eine Mischung von Naturschilderung, Witz, Poesie und Washington-Irvingscher Beobachtung," für das Buch „Le Grand" dagegen nimmt er in Anspruch (8, 502): „Auch den reinfreien Humor habe ich in einem selbstbiographischen Fragmente versucht. Bisher habe ich nur Witz, Ironie, Laune gezeigt, nie den reinen, urbehaglichen Humor," und in einem Brief an Varnhagen bezeichnet er es als ein „Fragment aus seinem Leben im kecksten Humor" (8, 507).

So ist es denn kein Zufall, dass er diese Jahre gesunder Lebensfreude mit einer Betrachtung der „tragisch-humoristischen Weltanschauung" des Aristophanes einleitet und im Gedanken hieran vom 2. Teil seiner „Nordseebilder" rühmt (8, 513): „Sie zeigen mein Steigen im tragischen Humor." Zu alledem fügt sich, dass Heine sich zum ersten Male auch der komischen Charakterzeichnung widmet. Die komische Figur Gumpelinos und Hirsch-Hyacinths ist ein Produkt dieser Jahre, in denen er, wie er meint, täglich an Objektivität zunimmt. Ist im „Buch der Lieder" er selbst die „ausgeborene Gestalt", so behauptet er nunmehr, dass der Jude Hirsch-Hyacinth es sei, und ist von diesem Wandel so begeistert, dass er bestimmt erklärt (8, 577): „Sowohl im Lustspiel wie im Roman werde ich dergleichen weitere Schöpfungen versuchen." Es ist bezeichnend, dass der Heine, der Roberts „Paradiesvogel" preist und mit den „Vögeln"

des Aristophanes in die Wolken fliegt, im Mai 1823 auch seinerseits ein Lustspiel vorhat, drei Jahre später dagegen während der „unsäglich elenden" Berliner Zeit klagen muss (8, 504): „Und ach! wer tot zu sein wünscht, der ist es schon zur Hälfte. Mein grosses humoristisches Werk habe ich wieder beiseite gelegt."

Der verhältnismässig freie Humor der enthusiastischen Jahre gibt seiner Satire auch eine sichere Überlegenheit, die er bisher nur zu besitzen vermeinte. Mit der Erweiterung seines körperlichen Gesichtskreises dehnt sich nun auch das Zielgelände seines Witzes aus, bevölkert sich das Lager seiner Feinde. Er, der 1826 ein „europäisches Buch" plant, hat nun auch europäische Feinde. Während er in Göttingen und Berlin nur literarisch, in Hamburg nur familiär verkehrt, ist er in München vor allem in der publicistischen Politik tätig und wirksam, in der er „bis zum Halse steckt, umlagert von Feinden und intriguierenden Pfaffen" (8, 538), wie er nicht ohne Behagen versichert. In der Jugend spielt hauptsächlich er, seine Liebe und sein Leid auf der Variétébühne des Witzes, in der Zeit der Reisen zerrt er seine politischen Feinde, zerrt er einen Platen auf die Bretter. „Wenn ich gesund werde, kann ich jetzt viel tun; ich habe jetzt eine weitschallende Stimme. Du sollst sie noch oft hören, donnern gegen Gedankenschergen und Unterdrücker heiligster Rechte. Ich werde eine ganz extraordinäre Professur erlangen in der Universität hohen Geistes" (8, 521), kündigt er mit unsäglichem Hochgefühl aus London an. Das „Buch der Lieder" nennt Heine ein „harmloses Kauffahrteischiff", den zweiten Reisebilderband dagegen ein „Kriegsschiff, das allzuviel Kanonen an Bord führt" (8, 528), und vor dem dritten endlich erlässt er die schreckliche Drohung: „Er soll noch fürchterlicher ausgerüstet werden, das Kaliber der Kanonen soll

noch grösser ausfallen, und ich habe schon ein ganz neues Pulver dazu erfunden." „Der Schiller-Goethesche Xenienkampf" — vergleicht er an einer anderen Stelle (8, 581) — „war doch nur ein Kartoffelkrieg . . . . . Jetzt gilt es die höchsten Interessen des Lebens selbst; die Revolution tritt in die Literatur, und der Krieg wird ernster." Mit der Vorliebe für politische Satire hängt auch die Annäherung an Wolfgang Menzel zusammen, dessen Witz er gerade in dieser Zeit auf sich wirken lässt, und mit dem er sich eins fühlt, wenn er klagt (8, 544): „Ach, Menzel, wie ennuyant ist, unsere Aufsätze abgesehen, der ganze Inhalt der Annalen." Die politische Satire pflegt Heine auch weiter, als er von dem mühsamen Anstieg auf die Höhen des Humors sich wieder hinabbegeben muss in die Tiefen einer neuen Weltstadt.

Wir betrachten die dritte Periode seines Witzes, das erste Pariser Dezennium. Dieser Abschnitt steht zeitlich im Mittelpunkt seines Schaffens und trägt nicht so einheitliche Züge wie die beiden vorangehenden und die beiden folgenden: „Und doch rieten Pflicht und Klugheit zur Abreise. Ich hatte die Wahl zwischen gänzlichem Waffenniederlegen oder lebenslänglichem Kampfe, und ich wählte diesen, und wahrlich nicht mit Leichtsinn" (9, 22). Hiermit kündigt er an, was in der neuen Epoche seiner wartet. Zu ihr leiten über die freudlose Berlin-Potsdamer Zeit und der Hamburger Aufenthalt. Die Jahre 1830—40 sind für Heine hauptsächlich die Zeit der „literarischen Greuel", des „politischen Ränkesystems"; des Kampfes gegen die Pfizer, Görres und Menzel, gegen die Wihl und Beurmann, die Zeit der Verfolgung des Jungen Deutschland, mit dem er auf die Proskriptionsliste gesetzt wird. „Ohne Anklage und Urteil" ist seine „Feder konfiszieret" (9, 62); in der

„Romantischen Schule" sind „seine Gedanken gemordet; stammelt er nur mit halber Zunge, der sonst wie ein Mann gesprochen" (9, 65). Man hat die Absicht, ihn „entweder zu ruinieren oder zum Schurken zu machen." Er vertritt „den letzten Fetzen deutscher Geistesfreiheit." Die ewige Kampfesstimmung hält in diesem Dezennium seinen satirischen Witz in steter Bewegung. „Freilich, da man mir den Krieg macht, so wissen Sie, dass ich losschlage und zwar nach besten Kräften" (9, 3), lässt er in den ersten Pariser Wochen in einem Brief an Varnhagen verlauten, und zwei Jahre später schreibt er an ihn (9,19): „Ach, lieber Varnhagen, ich fühle jetzt die Bedeutung jener römischen Worte: Leben ist Krieg führen; so stehe ich nun auf der Bresche und sehe, wie die Freunde rings um mich her fallen!" Die ruhelose, immer streitende Satire, die in der zweiten Periode neben dem siegreichen Humor nur ein Nebenamt bekleidete, beherrscht ihn nun ganz. Er lebt ja auch jetzt in dem aufreibenden Weltstadtgetriebe. Kurze Sommeraufenthalte an der See setzen erst in der zweiten Hälfte der 30 er Jahre wieder ein. Ein Rückfall in den Leidenszustand der Frühzeit steht zu all' dem in engster Beziehung. Kein „Buch Le Grand", keine italienische Reisebeschreibung sind das Produkt seines Witzes, sondern mit der romantischen Schule, zu der ihn in den Reisebildern noch manches hinzog, rechnet er nun vollständig ab. „Es sind gute Schwertschläge drin, und ich habe meine Soldatenpflicht streng ausgeübt" (9,19) sagt er von seiner „Romantischen Schule". Die „Französischen Zustände" empfindet er selbst als „leidenschaftliches Produkt des Unmutes über die bundestäglichen Beschlüsse", den „Denuncianten" brandmarkt er, den Schwaben hält er einen Spiegel vor. Naturgemäss wächst mit seinen Gegnern auch sein Geist, die Schlagkraft und Treffsicherheit seines Witzes. „Ich habe im letzten

Jahre durch die Anschauung des Parteitreibens und der saintsimonistischen Erscheinungen sehr vieles verstehen gelernt" (9, 12), meinte er 1832 und 1835 verkündigt er sogar, allerdings seinem Verleger, der ihn honorieren soll (9, 32): „Ich bin seitdem ganz erschrecklich gewachsen. Und gar in den letzten vier Jahren!"

Naturgemäss erweitern sich auch die Arten des Witzes, erweitert sich das Stoffgebiet. Dem weltentrückten Humor in einsamer Natur steht nun der Witz gegenüber, der den Moment, der die Wirklichkeit auffasst und wiedergibt; und die Sinne, die vorher in Berg- und Seeluft, in Bad und Wanderung sich vergnügten, die suchen nun in der Liebe wieder ihre Zuflucht, aber nicht in der unglückseligen des einsamen Jünglings, die der witzigen Resignation zu Grunde lag, sondern in der zufriedenstellenden des siegreichen Welt- und Lebemenschen, in deren sumpfigem Boden die souverän-geistreiche Zote gedeiht. Dem Witze gegen die Verschiedenen: Menzel, Görres, Pfizer, Börne etc. gesellt sich hinzu der Witz über die „Verschiedenen": Seraphine, Angelique, Diana, Hortense, Clarisse, Yolanthe, Marie und Emma. In dem Witze der 30 er Jahre spiegelt sich also nicht nur die ganze politische Welt, sondern auch die Pariser Halbwelt. Die Natürlichkeit, auch im Stil des Witzes, setzt nun so kräftig ein, dass er selbst von seinem Gedicht „An Jenny" im Jahre 1835 an Laube schreibt (9, 44):

„Ich bin nun fünfunddreissig Jahr alt'
Und du bist fünfzehnjährig kaum . . . . . .

Die Natürlichkeit ist hier bis zur Karrikatur gesteigert, das fühl' ich; es war ein Versuch, Jahrzahlen und Datum im Gedichte einzuführen;" ein Zug seines Wesens und Witzes, den er schon in der „Heimkehr" zaghaft aufkommen lässt und bezeichnet (8, 421); „Sie werden sich bass verwundern über das Befremdliche und Nonchalante

in der Form einiger dieser Gedichte. Vielleicht erwecken sie auch bei Ihnen und anderen Leuten ein verdammendes Kopfschütteln; dennoch weiss ich, dass sie zum Eigentümlichsten gehören, was ich bisher gegeben."

Indes, auch der Grundcharakter der zweiten Periode, die Lust an der Komik, macht sich in der dritten zuweilen geltend. Versucht er doch im Jahre 1833, dem Gumpel und Hirsch in Italien den Schnabelewopski und Simson in Holland an die Seite zu stellen. Auch jetzt kann er es nicht unterlassen, seine unglückliche Liebe zur Komödie weiter zu nähren (9, 34): „Warten Sie nur, in Kurzem geht eine Veränderung mit mir vor, und dann will ich auch, wie sie es wünschen, für die Komödianten schreiben", stellt er im Jahre 1835 dem August Lewald in Aussicht. Wir kennen diese „Veränderungen" von früher her. In solchen Stimmungen nimmt er dann auch zu Shakespeare wieder seine Zuflucht (9, 121): „Ich suche meinen Geist für die Zukunft zu befruchten; unlängst las ich den Shakespeare und jetzt, hier am Meere, lese ich die Bibel." Ein ander Mal zieht es ihn in die Heimat des Cervantes (9, 64): „Aber immer liegt mir Spanien im Sinn, und es zieht mich unwiderstehlich nach Madrid. Ich will mal den „Don Quichote" in der Mancha lesen." Und der in gemütstrüben Stunden über „Tassos Tod" schrieb und die Romantik pries, der verfasst nun in humorkräftigen Augenblicken die Einleitung zum „Don Quichote".

Derartige Produktchen kann man gleichzeitig als die Anzeichen der vierten Periode betrachten, in der die zweite, humorvolle, wieder auflebt. Nicht ohne Erfolg hat der Dichter des „Atta Troll. Ein Sommernachtstraum" (1842), und des „Deutschland. Ein Wintermärchen" (1844) in den 30 er Jahren seinen Geist mit

Shakespeare für die Zukunft befruchtet. Am Eingang dieser vierten Epoche des Heineschen Witzes steht das Buch gegen Ludwig Börne (1839), das er ein „kostbares Büchlein" nennt, wie den „Denuncianten" eine „kleine allerliebste Schrift", das Buch gegen Börne, in dem er die „Enthusiasmusperiode von 1830" (9, 151) schildert, dem er den „Reiz eines humoristischen Unterhaltungsbuches" (9, 152) zubilligen zu können glaubt.

„Die himmelhohen Berge, die mich umgeben, sind so ruhig, so leidenschaftslos, so glücklich! Sie nehmen nicht im mindesten teil an unseren Tagesnöten und Parteikämpfen" (9, 173), schreibt Heine, als er im Sommer 1841 zum ersten Mal die befreiende Luft der hohen Pyrenäen atmet. „Atta Troll", das Produkt dieses Aufenthaltes, ist das wichtigste Werk dieser vierten Periode und das bezeichnendste für seinen „reinfreien Humor", ein Seitenstück zum Buch „Le Grand". Ein Aufenthalt in den hohen Pyrenäen im Jahre 1848 bildet den Abschluss dieser Zeit; hier blickt er mit Wehmut zurück (9, 289): „Mein Geist ist klar, sogar schöpferisch geweckt, aber nicht so beseligend heiter wie in den Tagen meines Glückes." Die befreiende, humorweckende Kraft der Gebirgsnatur hält er selbst für so stark, dass er die Erweiterung des „Atta Troll" im Gebirge vornehmen will (9, 231): „Da ich dieses Jahr wieder ein Gebirgsbad nehme, wird die Bärenmuse mich sicher zur Vollendung des Gedichtes frisch unterstützen." In Montmorency, wo er den Sommer 1845 zubringt um eine Zeit, da schon „Krankheit und Lebensdegout" ihn wieder zu plagen beginnt, hat er noch einmal, wie er sagt, „seine ganze Geistesheiterkeit bewahrt", und noch im Jahre 1851 sagt er, für immer in Paris festgebannt, im Rückblick auf diese Zeit: „Später, als ich in schöner Musse zu Montmorency lebte, hatte ich die Absicht, den „Atta Troll" um wenigstens ein

Drittel zu vermehren, und ich skizzierte bereits die köstlichsten Partieen."

Zudem nimmt auch das Ereignis in den 40 er Jahren ein anderes Ansehen. Im Jahre 1841 erfreut er sich „politischer Meeresstille"; und 1843 meint er erleichtert (9, 203): „Ich lebe ziemlich ruhig, es herrscht ein Waffenstillstand zwischen mir und meinem Frieden"; so kann er denn wohl annehmen, dass seine versifizierten Reisebilder, „ein ganz neues Genre", „eine höhere Politik atmen werden als die politischen Stänkerreime" (9, 227). In der Tat ist die heiter-humoristische Färbung dieser Werke, vor allem des „Atta Troll" so augenscheinlich, dass er sie selbst hervorheben darf wie damals beim Buch „Le Grand"; ein „kleines humoristisches Epos" nennt er den „Atta Troll". „Zeitbeziehungen in Fülle, kecker Humor" — so kennzeichnet er ihn (9, 192); sogar das Wintermärchen „Deutschland", das sich als neues Pulver zum „Atta Troll" verhält wie die „Italienische Reise" zum „Buch Le Grand" nennt er noch — allzu milde — ein „höchst humoristisches Reiseepos" und Hamburg will er nur mit „harmlosem Humor" bedacht haben. Es lebt ja auch in dieser Epoche die Komik grossen Stiles wieder auf, die sich der Reisebildner der 20 er Jahre aufs Programm gesetzt hatte. Der epigrammatisch-geharnischte Witz gegen die Verschiedenen wird nun wieder abgelöst durch die komische Darstellung des Einzelnen. Wie er in Italien Gumpel und Hyacinth als die Urjuden, so versucht er nun in den Pyrenäen den Atta Troll als den Urgermanen auf die Bühne zu bringen. Und wie er selbst der komische Held seines „Buches Le Grand" ist, so stellt er sich jetzt wieder auf seiner Winterreise nach Deutschland mit souveränem Behagen dar. „Sie werden sehr mit mir zufrieden sein, und das

Publikum wird mich in meiner wahren Gestalt sehen" (9, 227), meint er von diesem Le Grand redivivus.

Natürlich ist der Witz der 40 er Jahre trotz ähnlicher Züge nicht lediglich ein Abbild des alten, und neu wie seine versifiziert epische Form ist auch sein Gehalt, dem gewiss geistiger Gewinn langer Jahre zu statten kommt. Zwar ist „Deutschland. Ein Wintermärchen" ein Opfer auf dem Altar des Aristophanes, wie es eine Huldigung für den romantischen Shakespeare sein soll, ist vor allem der „Atta Troll" das „letzte freie Waldlied der Romantik". Aber dieser Witz ist nicht romantisch wie in der Reiseepoche, noch weniger: romantisch wie im „Buch der Lieder"; sondern, wie überhaupt bei Heine, so vereinigt der Witz gerade hier alles Vergangene in neuer Zusammensetzung. In völliger Klarheit über das Wesen seines Witzes schreibt Heine über den „Atta Troll" an Heinrich Laube die bedeutungsvollen Worte (9, 193): „Ich habe versucht, die alte Romantik, die man jetzt mit Knüppeln totschlagen will, wieder geltend zu machen, aber nicht in der weichen Tonart der früheren Schule, sondern in der kecksten Weise des modernen Humors, der alle Elemente der Vergangenheit in sich aufnehmen kann und aufnehmen soll."

Das immer schwankende Auf und Ab in der Entwicklung des Heineschen Witzes hält mit unerbittlicher Beharrlichkeit bis zum Ende an. Der zweiten Epoche folgte keine Steigerung, sondern ein Rückschlag, und auch nach dem aufsteigenden Humor der vierten zieht ihn die fünfte und letzte nun wieder hinab in den vergeistigenden Trübsinn. Nach den rosigen Tagen von Cauterets und Montmorency bleibt er nun für immer gebannt in die dumpfe Leidensatmosphäre auf dem Berge

der Qualen. Den Dichter des Buches der Lieder erkennt man im Dichter des „Romancero“ wieder, der Leidtragende von Göttingen und Berlin begeht als der Dulder vom Montmartre eine traurige Auferstehung. Mit richtiger Ahnung spricht Heine im Jahre 1825 von seiner lebensfeindlichen Vergeistigung, „die oft unversehens aufschiesst und mich gewaltsam ergreift und mich vielleicht einst wieder in ihr uraltes Reich hinabzieht, wenn es nicht besser zu sagen ist, hinaufzieht“ (8, 457). Zu Beginn der vierten Epoche, im Jahre 1841, fühlt er noch einmal etwas ähnliches kommen (9, 171): „Ich habe in die Tiefe der Dinge geschaut, und es ergreift mich ein sonderbarer Schwindel“, und Ende 1845 nimmt er den offiziellen Abschied vom alten Humor, der nun nicht mehr sprudeln sollte (9, 271): „Ach, teurer Freund, man hat sich schrecklich an mir versündigt, man hat mit unerhörter Schändlichkeit an meinem Genius gefrevelt, ich kann mir die Wunde nicht länger verleugnen, und es werden Jahre hingehen, ehe der alte Humor wieder gesund sprudelt. Ein tieferer Ernst, ein unklares Ungestüm hat mich ergriffen, der vielleicht eigentümliche furchtbare Ausbrüche gestattet in Prosa und in Versen“, oder, noch deutlicher (9, 279): „Sie sehen, teurer Freund, ich bin sehr zu bedauern, und es ist nicht meine Schuld, wenn ich jetzt keine heiteren Bärenjagden und Wintermärchen schreibe.“ Im Jahre 1851 trennt er sich endgültig von dem frohesten seiner Geisteskinder: „Jetzt, wo die Heiterkeit meines Geistes gebrochen, ist nun an die Vollendung des „Atta Troll“ gar nicht mehr zu denken.“

Gewiss ist die „unerhörte Schändlichkeit“ hier nicht ohne Wirkung. Das „entsetzliche Spiel“, das seine „Sippen und Magen“ nach dem Tode Salomon Heines mit ihm treiben, und das die Hamburger Qualen der zwanziger Jahre verstärkt heraufbeschwört, hat gewiss das seine

getan. „Dass mein intimster Jugendfreund und Blutsverwandter das Wort seines Vaters nicht in Ehren gehalten hat, das hat mir die Knochen im Herzen gebrochen“ (9, 289), sagt er in einem grauenhaft schönen Bilde. Wie in den Tagen von Göttingen, Hamburg und Berlin, so ist auch jetzt der körperliche Schmerz der Begleiter des seelischen, und diesmal ein unerbittlicher, immer mehr sich steigernder. Wie damals, so lähmt er auch jetzt keineswegs seine Schaffenskraft: „Herz und Gehirn in üppigster Gesundheit“ (9, 318). „Geistig stark, geweckt, ja geweckt wie ich es nie vorher gewesen“ (9, 325). Bis zuletzt Künstler des Witzes will er noch im Jahre 1852 „seine Kunst der Form und des Stiles glänzender als je bekunden“ (9, 437), treibt ihn eine „wahre Leidenschaft des Zusammendrängens“ (9, 439). Diese schmerzdurchwühlten Produkte sind die „versifizierten Blutstropfen seiner Muse“ (9, 325), sein „versifiziertes Lebensblut“ (9, 346). „Ich bin ein sehr spassloser, trauriger Narr geworden“ (9, 356).

Wie vor 30 Jahren quält auch jetzt den Siechen schreckliche Liebespein, den armen Lazarus wie den armen Peter. Seine Frau, die „seiner wunden Seele nur tönender Balsam ist“, die er liebt mit „einer Leidenschaftlichkeit, die über seine Seele hinausragt“, eben die peinigt und martert ihn auch, wie es die Lieben seiner Jugend taten. Mit der witzigen Weltverachtung eines Hamlet spricht er von einem „ehelichen Duell, welches nicht eher aufhören wird, bis einer von uns beiden getötet“ (9, 181), er, der damals, „den Stahl in der sterbenden Brust, den sterbenden Fechter gespielt.“ Nervöse Qual und schwüler Kammeraufenthalt reizt ihn wie in jener Zeit, so auch jetzt wieder zum erotischen Genuss und erotischen Witz. Und wie damals der zum Sterben Aufgelegte dem „siechen Körper manchen Genuss abgetrotzt

hat" (8, 586), so nennt sich nun der „Exlebendige" „einen Toten, den es dürstet nach den glühendsten Genüssen, die das Leben gewährt" (9, 536).

Wie in jener ersten Zeit, so weist auch in dieser letzten der Stoff wieder zurück in den alten Orient. Kommt ihm doch sein Leben jetzt geradezu vor als ein „Zurückgrübeln in die Vergangenheit" (9, 425).

„Ich sehnte mich nach den Plätzen sogar,
Nach jenen Leidensstationen,
Wo ich geschleppt das Jugendkreuz
Und meine Dornenkronen" (2, 485).

Alles kehrt nun zurück; die schwankenden Gestalten nahen sich wieder, freilich nicht Faust, sondern der ewige Jude. Dem Almansor setzt er den Jehuda Ben-Halevy zur Seite, der jüdischen „Herzenskönigin" die Prinzessin Sabbath. Der damals nach Kevlaar wallfahrtete und den Rabbi in Bacherach aufsuchte, der bringt nun wieder Mönch und Rabbi zusammen, in die höchst witzige „Disputation". Wie ihn damals das Fantasieland Persien, die Rosen von Schiras anzogen, so führt ihn nun seine weltferne Fantasie auf die Jugendinsel Bimini. Der des Reisens entwöhnte Schmachter auf dem Berge der Qualen, der nun nicht mehr auf Bergen und am Meer sich Humor holen kann, der weilt im Geist in fernen Ländern und formt sich körperlose Witze (9, 403): „Meistens lese ich jetzt Reisebeschreibungen und seit zwei Monaten bin ich nicht aus Senegambien und Guinea herausgekommen. Der Überdruss, den mir die Weissen einflössen, ist wohl schuld daran, dass ich mich in diese schwarze Welt versenke." Von den beiden Elementen Shakespeare und Bibel, mit denen er in den 30 er Jahren seinen Geist für die Zukunft befruchtete, wirkte in den Jahren des „Atta Troll" Shakespeare, der ihm auch in Italien lieb war, und wirkt nun in den Jahren des „Roman-

cero" wieder ganz die Bibel, wie ihn in jungen Jahren die historia judaica beschäftigte. Es ist recht bezeichnend, dass Heine für seine „Verschiedenen" den Satirikon des Petron und die römischen Elegieen zu Entlastungszeugen gegen die Verdammung geistig Verschnittener anruft (9, 121), für den „Romancero" im Jahre 1852 sich aber auf andere Zeugen beruft (9, 421): „Was derbe Ausdrücke betrifft, so könnte man eine viel klotzigere Blumenlese aus Luthers Werken, ja aus den Werken des lieben Gott selbst, aus der Bibel, veranstalten."

Naturgemäss bekommt sein Witz nun wieder jüdisch-christliches Aussehen. Die selbstquälende unfreie Ironie des „Buches der Lieder" fällt wieder auf — verändert und verstärkt — im „Romancero". Wie damals, so überwiegt auch jetzt der gereimte, mühsam ausgefeilte Vers den freien Rhythmus und die Prosa. Und in zerknirschtem Freimut stellt er sich vor (9, 339): „Ich bin kein lebensfreudiger, etwas wohlbeleibter Hellene mehr, der auf trübsinnige Nazarener heiter herablächelt — ich bin jetzt nur ein armer todkranker Jude, ein abgezehrtes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch." Er, der sich in der Nordseeperiode und in der letzten Renaissance des Humors neben Börne als Grieche vorkommt, sich im Jahre 1835 von Boulogne sur mer aus beklagt, dass man ihn, „den geborenen Antagonisten des jüdisch-mohamedanisch-christlichen Deismus gern in die Synagoge verwiese" (9, 43), und der sich früher nach Goethe den „grossen Heiden Nr. II" nannte, nennt sich nun nach dem König von Babylon: Nebukadnezar II. (9, 538). Freilich ist er nicht „zum demütigen Gottesglauben des gemeinen Mannes zurückgekehrt" (9, 352), die „religiöse Umwälzung" ist vielmehr „eine bloss geistige, mehr ein Akt des Denkens als des seelischen Empfindens" (9, 355); er gehört nicht im entferntesten zu den „sogenannten

frommen Seelen" (9, 377), in deren Liste sich die Romantiker reuevoll einzuschreiben beliebten. Er nähert sich dem lieben Gott nicht, wie die Romantiker, in thränender Demut, sondern mit dem prüfenden Auge des satirischen Künstlers. Wie in den 40 er Jahren der deutsche Bär Atta Troll, so wird nun der liebe Gott sein komischer Held; „der liebe Gott, wie ich jetzt zu sagen pflege" (9, 342), so verbessert er sich, wenn er aus Versehen die Götter im Munde führt. Wie in den jungen Jahren, so wird ihm auch jetzt wieder der Gott der Juden Stoff zu witzigen Vergleichen, freilich zu etwas gehaltvolleren, weniger schnodderigen. Auch jetzt könnte er wieder bei manchen Vergleichen darauf hinweisen, dass er ein jüdischer Dichter sei, dass er gern in seinen Nationalbildern spräche. Ein eigentümliches Gegenstück zu jenen witzelnden Vergleichen an Moser sind Worte wie (9, 347): „Man hat mir soviel Böses getan, dass ich nun nimmermehr imstande bin, es zu vergelten, und so habe ich dem lieben Gott die ganze Liquidation meines Lebens übergeben". Er, der sich noch kurz vor seinem Tode „ehemaliger Kgl. preussischer Atheist" unterzeichnet (9, 543), der verkündet schon fünf Jahre vorher (9, 377): „Die Hauptsache besteht darin, dass ich schon längst eine grosse Abneigung gegen den deutschen Atheismus empfand, schon längst bessere Überzeugung in Betreff der Existenz Gottes hegte und mit der Manifestation derselben eine geraume Zeit warten wollte, vielleicht, um dem lieben Gott eine Surprise zu machen." Ihn ruft er jetzt sogar zum Zeugen seiner Züchtigungsmethode an (9, 520): „Schon diese Beleidigung verdient Züchtigung, und der liebe Gott weiss, dass ich in solchen Fällen nichts schenke." Der sonst an der Welt witzige Rache nahm, hält sich nun auch hierin an Gott und erlässt kurz vor seinem Tode die schreckliche Ankündigung,

dass er den lieben Gott, der so grausam an ihm handele, beim Tierschutzverein verklagen wolle (9, 542).

Einheitlich ist natürlich auch nicht der Witz des letzten Heine. Auch jetzt melden sich noch zuweilen die anderen Stimmungen und Stoffe des Witzes. Wenn er auch Gott zur Züchtigung anruft, so kann er ein andermal doch noch zu den griechischen Göttern seine Zuflucht nehmen und bleibt im zeitlichen Europa, anstatt ins ewige Zauberland zu fahren (9, 525): „Denn so was ist noch nicht vorgekommen, dass die Eselswut sich sogar in Versen ausbreitet. Dieses Verbrechen muss Apollo züchtigen, nicht ich, denn die ganze Poesie wird dadurch ekelhaft und stinkig. Man hätte diese Verse gleich nach Sebastopol an Mentschikoff senden sollen, und er hätte sich gewiss gleich übergeben." Der Dichter des „Apollogott", der die Kombination macht (1, 351):

> Und da hiess er Rabbi-Faibisch,
> Was auf hochdeutsch heisst Apollo

sucht ja auch noch einmal voll Wehmut die Götter im Exil und schreibt in seeliger Rückerinnerung das Ballet „Faust", eine „humoristische Abhandlung", wie er glauben machen will (9, 306). Oft noch möchte er sehnsuchtsvoll einen humoristischen Strahl schönerer Tage in sein trübes Verliess leiten. Einmal „knittelt er Verse, die wie Zauberweisen seine Schmerzen kirren" (9, 342), ein andermal hat er, „um seine Schmerzen zu beschwichtigen, eine Menge trolliger Tierfabeln versifiziert" (9, 441), ein drittes Mal zieht er es vor, „statt eines herben Gedichtes über Herwegh ein spasshaftes neues zu schreiben" (9, 485). Sogar die Geliebte seines Lebens, die sich ihm nie ergab, will er bis zuletzt auf sein leidvolles Lager ziehen und festhalten (9, 513): „Die lustigsten Gedanken springen mir durchs Hirn. Meine Phantasie spielt mir in schlaf-

losen Nächten die schönsten Komödien und Possen vor.“ — Mit dem Tage verschwanden sie.

Der heimatlose Dichter, der in der Frühzeit sein Grab unter einer Palme des Jordans wünscht, als junger Mann unter den weissen Dünen des Meeres, der dichtet später im reifen Alter rückschauend die fragenden Worte (2, 73):

Wo wird einst des Wandermüden
Letzte Ruhestätte sein?
Unter Palmen in dem Süden?
Unter Linden an dem Rhein?

Werd' ich wo in einer Wüste
Eingescharrt von fremder Hand?
Oder ruh' ich an der Küste
Eines Meeres in dem Sand?

Wer einen bestimmten Lebensabschnitt ins Auge fasst, mag ihm den Ort anweisen können; wer seinen ziellos schwankenden Irrfahrten von Anfang bis Ende gefolgt ist, kann ebensowenig wie Heine seine wahre Heimat bestimmen.

5.

Stehende Formen

Stoff und Stimmung des Heineschen Witzes wandeln sich. Die Form, die Technik bleibt im Grossen und Ganzen unveränderlich. Ihre Untersuchung ist nicht nach zeitlichen, sondern sachlichen Gesichtspunkten zu ordnen. Erst durch Klassifikation, durch Anordnung des zusammengehörigen lernen wir kennen und erkennen wir die Flora des Witzes in ihrer Vielgestalt und Vielfarbigkeit. Klassifikation, Auffinden von ähnlichem, Feststellen der Technik, der Manier ist gerade beim Witz besonders wichtig, aber auch schon von Natur geboten. Denn nichts wiederholt sich so wie der Witz. Im Witze liegt das Unvermögen, der Lust nach einmal genossenem zu entsagen, das Unvermögen zu verschweigen. „Wenn es eine Krone gälte, er kann kein Lächeln, keinen Spott, keinen Witz unterdrücken", sagt Börne von Heine. Wie Heine seine Witze variiert, denselben Stoff in verschiedenen Formen behandelt, ist aber auch bezeichnend für die Ausdehnung, für den Spielraum des Witzes. Formale Abweichungen wie auch formale Übereinstimmungen sind wichtig und geben Aufschluss. Denn beim Witz ganz besonders ist die Form ausschlaggebend; und was Heine von der Kunst im allgemeinen sagt, gilt insbesondere vom Witz (7, 413): „In der Kunst ist die Form alles, der Stoff gilt nichts, Staub berechnet für den Frack, den

er ohne Tuch geliefert, denselben Preis, als wenn ihm das Tuch geliefert worden. Er lasse sich nur die Form bezahlen und den Stoff schenke er."

Die Anordnung ergibt sich aus dem ganzen Wesen Heines. Auf Kontrast, der kunstvollen Verquickung zweier konträrer Elemente beruht nach Heine Wesen und Wirkung des Witzes überhaupt; auf Kontrast die Vererbung, auf Kontrast die Einwirkungen der Rasse, auf Kontrast vor allem das Wesen des modernen romantischen Witzes, der in allen seinen Formen in Heine Wiederhall und Aufnahme findet. Also wie in Heine, so müssen wir in seinem Witze stets die zwei kontrastierenden Bestandteile und ihre Beziehung zu einander in den Vordergrund stellen. Aber wie in seinem Wesen, so auch in den Formen seines Witzes tritt der Kontrast nicht immer gleich deutlich zu Tage. Noch kaum erkennbar ist er da, wo es sich um ein Herausfallen aus dem Ton, um Zerstören und Preisgeben handelt, bei der Willkür, bei der romantischen Ironie; am meisten erkennbar in der Antithese und im witzigen Vergleich, kaum mehr erkennbar, in der konzentriertesten Form, im Doppelsinn, im Wortspiel. Den Kontrast zugrunde legend, versuchen wir also eine Einheit in die vielfältigen Formen des Witzes zu bringen, versuchen wir den Witz zu entwickeln; von dem regellosen Nebeneinander der Kontrastteile über die Vereinigung zur Konzentration, von der Entfaltung zur Verdichtung, vom Humor mit sich bis zur Satire gegen andere, vom Kunstlos-Natürlichen bis zum Kunstvoll-Gekünsteltem.

Noch eine andere Ordnung kann man den vielfachen Arten des Heineschen Witzes zu Grunde legen: eine musikalische. Beim regellosen Nebeneinander, beim willkürlichen Herausfallen aus dem Ton besteht der Witz in einer überstarken Betonung des gänzlich Unbedeutenden

und Hässlichen unter gleichzeitiger Herabsetzung des Bedeutenden und Erhabenen; es ist ein r h y t h m i s c h e r W i t z; so z. B., wenn Heine in seinem bekannten Witz: „Göttingen, berühmt durch Wüste und Universität" die Wurst aufs Katheder erhebt und die Alma mater zur Fleischware degradiert. Bei den unerwarteten Schlüssen und dem antithetischen Vergleiche liegt der Witz im kühnen Gedankensatz, im unerwarteten Überspringen einer Menge von Tönen, einer Menge logischer Zwischenglieder; es ist ein i n t e r v a l l i s c h e r W i t z. Doppelsinn und Wortspiel endlich ist das Zusammenanschlagen der sachlich und örtlich entferntesten Dinge, eines höchsten und tiefsten Tones zur unerwarteten harmonischen Disharmonie; es ist ein a k k o r d i s c h e r W i t z.

Natürlich kommt es uns hier in erster Linie auf die Formen an, die nur Heine eigen sind. Dasjenige, was ihn mit anderen bindet und in dieser Verbindung schon dargestellt wurde, übergehen wir hier. Schon beim Eingang in das Gebiet des Witzes, der f r e i e n B e h a n d l u n g d e s e i g e n e n I c h s, bei der noch Laune und Humor sich die Herrschaft anmassen, findet man ihn in der Gesellschaft Shakespeares wie Goethes, der Romantiker wie der jungdeutschen Juden. Jedoch liegt der Selbstwitz gerade in s e i n e m Wesen und äussert sich in nur ihm eigenen Formen. Sein Mangel an künstlerischer Einheit, an Objektivität ruft leicht das Überspringen auf sein eigenes Ich hervor. Stark ausgeprägte Eitelkeit begünstigt das. Künstlerischer Enthusiasmus macht ihn auch für sich begeistert und kommt im Kosmischen Selbstlob zum Ausdruck, satirisch-kritische Schärfe in der komischen Selbstkritik, in der Selbstironie. Durch das Bewusstsein, dass ihm auf den Gegenstand Heine keiner folgen kann, bekommt dieser Witz etwas Souveränes.

Erst auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens und seines Ruhmes kommt er zur vollen Ausgestaltung. Da alle Welt sich mit ihm befasst, so befasst auch er sich immer mehr mit seiner Person, aber unsachlich und widerspruchsvoll wie die Welt. Das witzige Spiel mit den eignen geistigen Fähigkeiten ist bei keinem so ausgeprägt und so zur Manier geworden wie bei Heine. Der Semit in ihm erkennt und bewundert rheinisch-romanische Leichtigkeit und deutschen Tiefsinn, der Deutsche und der Romane in ihm semitische Verstandesschärfe und Phantasiefülle. Wie er seinen leiblichen Menschen durch Extreme rundliche Korpulenz und zehrendes Siechtum, Falstaff und Lazarus, komisch ironisiert, so auch seinen geistigen durch starke Übertreibung und starke Verkleinerung. Bald ist er ein Dichtergott, bald ein von seiner Mutter mit Mühe gezüchtetes Talentchen. Zwar wenn auch sein Ruhm noch in den Marmorbrüchen von Carrara schlummert, so rät er doch schon entschieden vom Verkauf seines Geburtshauses ab (3, 144), weil der Ertrag doch sicher zurückstehe hinter dem Trinkgeld, „das einst die grünverschleierten vornehmen Engländerinnen dem Dienstmädchen geben, wenn es ihnen die Stube zeigt, wo ich das Licht der Welt erblickte." Denn allerdings, was vor den Damen deklamiert wird, sind seine „göttlichen Gedichte" (1, 124), und dass Herr Menzel weder dem Innern noch dem Äussern nach ein Deutscher ist, hat er, wie er sagt, in der „kleinen allerliebsten Schrift: Über den Denunzianten" gehörig bewiesen. Andererseits ist er bei sicherem Selbstbewusstsein komisch-bescheiden, wenn er meint (3, 185), dass sein poetisches Talent ihm bei hohen Geburtstagen und Vermählungen gute Dienste leisten würde — und wenn er von der braunen Tür spricht (3, 144), „worauf die Mutter mich schreiben lehrte; Madame, wenn ich ein berühmter

Schriftsteller werde, so hat das meiner armen Mutter genug Mühe gekostet.“ In dieser einfachen Form des Selbstwitzes liegt entschieden behaglicher und freier Humor. Wir finden ihn ja auch hauptsächlich im „Buch Le Grand“.

Viel mehr aber ist ihm die zweischneidige Form der Selbstironie zur Manier geworden. Er stellt sich auf eine Stufe mit denen, über die er sich erhaben dünkt; er steigt zu ihnen herab, zu gleicher Zeit ausdrückend, dass er gesunken ist und die anderen tief stehen. Bezeichnend ist für sein ausgeprägt satirisches Temperament, dass er auch andere mit hineinzieht, wo er sich selbst verspottet, und bezeichnend für seine Kunst, dass er beides so wirksam vermischt: „Ich darf noch immer zu Massmann sagen: Wir deutsche Esel. Hätte ich mich in Frankreich naturalisieren lassen, würde mir Massmann antworten können: nur ich bin ein deutscher Esel, du aber bist es nicht mehr“ (6, 319). „Gott wird mir die Torheit verzeihen, die ich über ihn vorgebracht, wie ich meinen Gegnern die Torheiten verzeihe, die sie gegen mich geschrieben, obgleich sie geistig so tief unter mir standen, wie ich unter dir stehe, o mein Gott“ (7, 401). Ähnlich, aber nicht so fein ausgedacht und wirksam in der Form schon in der „Nordsee“ (1, 192):

Und allen schlechten Poeten vergeb ich
Wie einst mir selber vergeben soll werden.

Einfacher und heiterer ist er da, wo er sich, ohne anderen erheblich zu schaden, aus seiner Höhe herablässt und besonders in späteren Jahren mit dem Verfall des Körpers auch einen Verfall des Geistes zugibt, den er ebensowenig glaubt, als er vorhanden ist. Man könnte hierauf anwenden, was er von Rousseaus Selbstporträt sagt (6, 21): „Sein Selbstporträt ist eine Lüge, bewunderungswürdig ausgeführt, aber eine brillante Lüge.“ „Ich habe meinen

Stil zu verstellen gesucht, aber die Mühe war wohl überflüssig, da ich gewiss jetzt ebenso schlecht schreibe wie meine berühmten Kollegen" (An Kolb 3. Aug. 1852). „Ich kann wahrhaftig kein gutes Gedicht mehr zu Tage fördern, und die Kleindichter in Schwaben, statt mir zu grollen, sollten sie mich vielmehr brüderlichst in ihre Schule aufnehmen . . . . . Das wird auch wohl das Ende des Spasses sein, dass ich in der schwäbischen Dichterschule mit Fallhütchen auf dem Kopf neben den anderen auf das kleine Bänkchen zu sitzen komme und das schöne Wetter besinge, die Frühlingssonne, die Maienwonne, die Gelbveiglein und die Quetschenbäume" (4, 305). In den späten Gedichten klingt zuweilen mehr Hohn als Heiterkeit durch, so in den Schlussversen der „Babylonischen Sorgen" (2, 44):

In meinem Hirn rumort es und knackt,
Ich glaube, da wird ein Koffer gepackt,
Und mein Verstand reist ab — o wehe! —
Noch früher, als ich selber gehe

Wir verlassen nunmehr das Grenzgebiet des Witzes, die Ironie des Ichs, die zwischen willkürlichem, kunstlosem Humor und kunstvollem Witz schwankt, und wenden uns zu einer Form, die manches mit dieser gemeinsam hat. Bis jetzt richtete sich der Witz gegen den, von dem er stammt; was nun folgt neigt, schon zu dem Witz, der sich gegen andere richtet, zur Satire. Bis jetzt wurde die künstlerische Einheit des Stoffes durch plötzliches Überspringen auf das Ich, das Subjekt vernichtet. Die Situation konnte oder wollte nicht festgehalten werden. Nunmehr ist es der Ton, aus dem man plötzlich herausfällt, Der Schriftstil wird unterbrochen durch Unterhaltungston, Kunstdeutsch durch Trivialitäten, vornehme Wendung, durch Vulgarismus, Wohl-

überlegtes durch Nachlässigkeit. Heine hat diese Manier sehr gepflegt. Sie entspringt weniger dem Mangel an künstlerischem Feingefühl, als der ausgesprochenen Absicht, barock komisch zu wirken. Bis jetzt herrschte neben dem Witze der freie Humor, nunmehr macht sich oft, mit Heine zu reden, das Grell-Barocke geltend. Oft vernimmt man lediglich seine „fettigste Prosastimme", — wie bei Signora Laetitia — oft sind es lediglich die „faulsten Äpfel der Prosa", — wie bei Börne — mit denen er wirft. Heine ist sich in dieser Manier nicht immer gleich geblieben. In der Prosa fällt er gern ins Triviale, in den Zeitgedichten, im Wintermärchen „Deutschland" in den gemütlichen Unterhaltungston, sowie etwa Samson-Falstaff gesprochen haben mag. In der Prosa liebt er es, alltägliches, körperliche Funktionen, Essen und Trinken alltäglich auszudrücken. Er richtet damit nicht seine persönlichen Feinde, sondern macht sich nur lustig über solche, die ähnlich grotesk sind wie die Form, in der er sie behandelt, vor allem über John Bull. Die Abscheu des Kulturkranken gegen den Gesunden, des Spiritualisten gegen den Materialisten kommt hier zum Vorschein. Die Engländer sind ihm: „Rothaarige Barbaren, die blutiges Fleisch fressen" (6, 328); „Plump, frech, blöde" (4, 352); „Pöbelhaft, rot, gesund" (8, 270); „Sie nehmen ein Dutzend einsilbiger Worte ins Maul, kauen sie, knatschen sie, spucken sie aus und das nennen sie Sprache" (4, 351). Ähnlich noch spät in „Amerika" (1, 412):

Wo sie ohne König kegeln,
Wo sie ohne Spucknapf speien.

Schlechten Geruch[1]) drückt Heine folgendermassen aus (2, 170):

1) Über die witzige Verwendung des schlechten Geruches vergl. die Sammlung in: Helene Hermann. Studien zu Heines Romancero. Berlin 1906.

Franzosen frass er und Limburger Käs',
Nach letzterem hat er gestunken.

„Drittens kam ein Schellfisch, der aus dem Halse roch wie ein Mensch" (4, 135). Verdorbenes und Schlechtes führt er überhaupt gern an. Er hätte nie gedacht (2, 351), dass Deutschland so viele faule Äpfel hervorbringen könnte; ähnlich ist (7, 132) Börne oft mit den faulsten Äpfeln der Prosa beschmissen worden, und der „alte Dessauer" (6, 355) hat ähnlich wie Drickes und Marizebill eine näselnde Aussprache des Deutschen, die an faule Eier erinnert. Essen und Trinken spielen ihm auch eine grosse Rolle bei trunkenen oder begeisterungstrunkenen Dichtern. „Ein deutscher Dichter von ehemals hatte die einzige Sorge, wo man den meisten Schnaps für das wenigste Geld haben kann "(5, 278). Grabbe hat auf der Universität Edelsteine aufgegessen und Perlen verschluckt (7, 467). „Nüchterne Begriffe, weinlaubumkränzt, schwingen den Thyrsus, tanzen wie Bacchanten,— besoffene Reflexionen!" (7, 415). „In den Räubern gleicht er einem kleinen Titanen, der aus der Schule gelaufen ist und Schnaps getrunken hat und dem Jupiter die Fenster einwirft" (5, 252). Was in Prosa plötzliche Trivialität, das bewirkt in Versen Übergehen in prosaischen Ton.[1]) Wenn auch das Prosaische zuweilen kaum merkbar ist, so ist es doch sicher gewollt bei dem, der einer so vollendeten Verssprache mächtig ist. Diese Art wirkt oft recht behaglich humorvoll, am besten in gereimten Versen; denn je gebundener die Form, desto kontrastreicher wirkt das Ungebundene. Gewollt umständlich nimmt sich der unbestimmte Artikel aus:

---

1) Über den familiären Unterhaltungston überhaupt sprechen Ebert (a. a. O. S. 40 f.) und Seelig (Die dicht. Sprache i. B. d. L. Diss. Halle 1891 S. 78 ff.). E. stellt Heines Jugendprosa, S. das Buch der Lieder in den Vordergrund.

Es mögen wohl Gespenster sein
Altheidnisch göttlichen Gelichters.
Sie wählen gern zum Tummelplatz
Den Schädel e i n e s toten Dichters (2, 93).

Hier auf gewalkten Lumpen soll ich
Mit e i n e r Spule von der Gans (1, 410),
. . . . . .

komisch auch eine unbeholfene und schwerfällige Relativkonstruktion im letzten Vers einer vierzeiligen Strophe (1, 406):

Denn der kluge Meister legte
Einen Zauber in das Haar,
Drinn sich sichtbar oft bewegte,
E t w a s, d a s lebendig war.

„Disputation" (1, 470):

Weinpokale wird es droben
Von viel weiterem Umfang geben
Als die Becher sind hier unten!
W o r i n schäumt der Saft der Reben.

Judenvolk, du bist ein Aas,
W o r i n hausen die Dämonen (1, 469).

Lachend gab der Gott zur Antwort,
Ja, die Zeiten sich verändern,
Und du sprichst jetzt wie ein alter
Wuchrer, w e l c h e r leiht auf Pfändern (1, 414).

Wie klug auch die Maschinen sind,
W e l c h e die Menschen schmieden (2, 157).

besonders ein brieflich kaufmännisches: letzterer. Disputation (1, 472):

Dass er ein Verwandter sei
Unseres Gottes, ist nicht minder
Zweifelhaft, so viel wir wissen,
Hat der l e t z t e r e keine Kinder.

Mit einem ähnlichen Prosaismus überrascht er schon in der „Romantischen Schule", aber noch nicht mit so

grell-witziger Kontrastwirkung wie hier (5, 254): „Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber, soviel wir wissen, hat sie nie Kinder bekommen."

Franzosen frass er und Limburgerkäs
Nach l e t z t e r e m hat er gestunken (2, 171).

Dieselbe:

Und die Husaren lieb ich sehr,
Ich liebe sehr d i e s e l b e n,
Ich liebe sie ohne Unterschied,
Die blauen und die gelben (2, 115).

Besonders eine feuergelbe
Viole brennt mir im Gehirn.
Wie reut es mich, dass ich d i e s e l b e
Nicht einst genoss, die tolle Dirn (2, 93).

Auch prosaische Phrasen, besonders kaufmännische Redewendungen, bringt er zuweilen im letzten Vers einer Strophe an, das Kaufmannsdeutsch seiner Verwandschaftt gewissermassen parodierend, so im „Exnachtwächter" (1, 405):

Kann dich nichts zum Frohsinn reizen
Hier in dieser hübschen Stadt,
Die an amüsanten Käuzen
Wahrlich k e i n e n M a n g e l h a t?

Und i n E r m a n g e l u n g eines Kopfes
Lächelt sie mit dem Steisse (1, 345).

Man erkältet sich geschwinde
I n E r m a n g e l u n g eines Shawls (2, 23).

besonders bei göttlichen Dingen, so in der „Disputation" (1, 468):

Er erzählt, dass in der Gottheit
Drei Personen sind enthalten,
Die jedoch zu einer einz'gen,
W e n n e s p a s s e n d, sich gestalten.

„Deutschland" (2, 465):

Man zieht eine Schnur, dann schiesst herab
Das Beil ganz lustig und munter,
B e i d i e s e r G e l e g e n h e i t fällt Dein Kopf
In einen Sack herunter.

„Lazarus" (2, 98):

Es fliesst der holde Rebensaft
Hinunter in meine Seele
Und löscht b e i d i e s e r G e l e g e n h e i t
Den Sonnenbrand der Kehle.

Zuweilen fällt er mit unverkennbarer Absicht in gesellschaftlichen Ton. Doch sind konventionelle Ausrufe, wie:

„Madame, ich liebe Sie" (1, 107),
„Madame, Sie sind die schönste aller Frauen" (1, 255),
„Doktor, sind Sie des Teufels!" (1, 177),

ja weniger sein, als der Romantiker Eigentum. In seinen form- und witzvollendeten späten Gedichten treibt Heine diese Manier auf die Spitze. Auch von seiner und der Mutter Gottes spricht er im Vers in gesellschaftlich-höflichen Formen:

„Deutschland" (2, 472):

Und als ich zu meiner F r a u M u t t e r kam
Erschrak sie fast vor Freude.

„Disputation" (1, 471):

Unbekannt ist mir der Gott,
Den ihr Christum pflegt zu nennen.
Seine J u n g f e r M u t t e r gleichfalls
Hab ich nicht die Ehr zu kennen.

Wie Heine formal durch plötzlichen Unterhaltungston, so wirkt er stofflich durch Ü b e r g e h e n a u f h ö c h s t g l e i c h g ü l t i g e D i n g e. Auch diese Manier, die in der Frühzeit durch Byron und die Romantiker beeinflusst ist, bildet er später durchaus eigenartig weiter, besonders in der politisch- und literarisch-tendenziösen Lyrik. Hier überwiegt meist Satire den frohen

Scherz und harmlosen Humor. Denn das Nebensächliche sind oft mittelmässige Literaten, die mit der Sache nichts zu tun haben und auf die Heine unvermittelt überspringt, um ihnen am Schluss der Strophe eins zu versetzen.

Dadurch, dass er ihren Namen im letzten Verse reimt, erzielt er noch eine besonders witzige Wirkung:

Es ist ein grosses Zauberstück
Voll Teufelslust und Liebe,
Von Meyerbeer ist die Musik
Der schlechte Text von Scribe (1, 234).

Wie in der Kampfbahn der Auerochs
Erhuben wir unsere Hörner,
Entledigten uns den fränkischen Jochs
Und sangen die Lieder von Körner (1, 305).

„Deutschland" (2, 434):

Glaubt mir in Satans Bibliothek
Kann es nicht schlimmere geben,
Sie sind gefährlicher noch als die
Von Hoffmann von Fallersleben.

„Deutschland" (2, 440):

Zu Biebrich hab ich Steine verschluckt,
Wahrhaftig sie schmeckten nicht lecker,
Doch schwerer liegen im Magen mir,
Die Verse von Niklas Becker.

und die Krone dieser Witze:

Zu Weimar, dem Musenwitwensitz
Da hört ich viel Klagen erheben.
Man weinte und jammerte, Goethe sei tot
Und Eckermann sei noch am Leben (1, 251).

In „Deutschland" hat er sich auch zur Gewohnheit gemacht, am Schlusse der Strophe etwas ganz Nebensächliches von sich selbst zu berichten, zuweilen allerdings nur, um den Reim zu finden, oft aber auch bewusst, eine Art komische Spezialisierung aus Zeitvertreib:

„Deutschland" (2, 454):

O Hermann, dir verdanken wir das.
Drum wird Dir wie sich gebühret
In Detmold ein Monument gesetzt,
Hab selber subscribieret.

Das war die Rede, die ich hielt
Ganz ohne Vorbereitung.
Verstümmelt hat Kolb sie abgedruckt
In der Allgemeinen Zeitung (2, 456).

Minden ist eine feste Burg,
Hat gute Wehr und Waffen.
Mit preussischen Festungen hab ich jedoch
Nicht gerne was zu schaffen (2, 468).

Auch hier isst und trinkt er gern, um behaglich komische Wirkung zu erzielen:

Ich liebe die Alten, ich liebe die Neu'n,
Doch schwör ich beim ewigen Gotte,
Ich liebe gewisse Fischchen noch mehr,
Man heisst sie geräucherte Sprotte (2, 479).

Ja, ich bin krank, und du könntest mir
Die Seele sehr erfrischen
Durch eine gute Tasse Tee;
Du musst ihn mit Rum vermischen (2, 485).

Wo ist die Druckerei, wo ich
Die Reisebilder druckte?
Wo ist der Austerkeller, wo ich
Die ersten Austern schluckte (2, 473)?

Wird das Nebensächliche, auf das er überspringt, zu etwas ganz Selbstverständlichem, so haben wir es mit einer Witzform zu tun, in deren Benennung schon ein Gemisch von Witz und Willkür liegt, ich meine das O x y m o r o n. Das Oxymoron beruht gleichzeitig auf Verstandesschärfe und willkürlicher Phantasie, es ist halbrationalistisch, halb romantisch, halb witzig, halb humorvoll. In dem bewussten Aufwand für etwas g a n z

selbstverständliches liegt geistige Überlegenheit, in dem Vergnügen daran heiterer Humor. So stellt Heine über die Deutschen die unbestrittene Formel auf (3, 384): „Wenn ihrer zwölf beisammen sind, bilden sie ein Dutzend, und wenn sie dann einer angreift, rufen sie die Polizei," und bringt es später noch einmal wirkungsvoll da an, wo es „die Menge tut" (2, 201):

Jedoch, wozu ein Genie? Wir laben
Uns besser an frommen bescheidenen Gaben,
Auch sittliche Menschen haben ihr Gutes.
Zwölf machen ein Dutzend, die Menge tut es.

Die souverän-willkürliche Form muss ihm auch gegen den dienen, den er souverän willkürlich behandelt wie keinen andern, gegen Platen: „München, der Schauplatz seiner Bestrebungen, wo er bei allen, die ihn kennen, sehr berühmt ist, und wo er gewiss, so lange er lebt, unsterblich sein wird" (3, 348) — zugegeben! „Er kann alles machen, er hat alles, was zu einem grossen Dichter gehört, ausser etwas Phantasie und Witz, und wenn er viel Geld hätte, wäre er ein reicher Mann"[1]. (3, 220) — nicht unmöglich. „Vielleicht aber würde der Graf Platen ein Dichter sein, wenn er in einer anderen Zeit lebte, und wenn er ausserdem auch ein anderer wäre als er jetzt ist" (3, 357) — ganz gewiss. Noch verblüffender ist die Wirkung, wenn sich die Willkür bis zum Widerspruch steigert. Bis jetzt wurde Verstand für etwas ganz Selbstverständliches aufgewandt, nun bringt er im Gegenteil etwas Unverständiges, Unsinniges, Unmögliches hervor. Hier ist für Heine Vorbild der französische und deut-

[1]) Ganz ähnlich, aber weniger witzig die Schillersche Xenie (Goedeke II, 98):

Hättest du Phantasie und Witz und Empfindung und Urteil,
Wahrlich, Dir fehlte nicht viel, Wieland und Lessing zu sein.

sche Verstandeswitz. Man denke an Montecucculis dreimaliges Geld für den Krieg, an Lichtenbergs Messer ohne Klinge, dem das Heft fehlt. Mit ähnlichen Unmöglichkeiten arbeitet Heine und freut sich im Stillen über den verblüfften Leser (7, 432): „Wenn ich vom Pöbel spreche, nehme ich davon aus alle, die im Adressbuch stehen und zweitens alle, die nicht darin stehen" (7, 432), an einen Einfall der „Bäder von Lucca" erinnernd: „Wie es denn in Berlin überhaupt keinen Pöbel gibt ausser etwa in den höchsten Ständen" (3, 304). Jedoch ist das Oxymoron in der Reminiszenz feiner ausgeführt und überraschender in der Wirkung. Noch ein anderes Spiel des Unsinnes wollen wir durch die drei Phasen „Buch Le Grand", „Romantische Schule", „Gedanken und Einfälle" verfolgen. Auch hier variiert er wirksam, ohne zu wiederholen: „. . . . . Zitiere ich aber . . . . . so können Sie, Madame, wenn Sie es der Mühe wert halten, das Büchlein auftreiben. Es ist aber nicht der Mühe wert" (3, 169). „Dass aber Herr Cousin in seinen Mussestunden Kants Kritik der reinen Vernunft studiert habe, ist aus drei Gründen zu bezweifeln. Erstens: dieses Buch ist auf deutsch geschrieben. Zweitens: man muss deutsch verstehen, um dieses Buch lesen zu können, und drittens: Herr Cousin versteht kein deutsch (5, 361)." „Auffenberg habe ich nicht gelesen; ich denke: er ist ungefähr wie Arlincourt, den ich auch nicht gelesen habe" (7, 416).

Verblüffende Wirkung durch Herausfallen aus dem Ton und Hervorheben des Nebensächlichen ist charakteristisch für Salopperie und Oxymoron, und auch für eine ganz ähnliche Form, die komische Aufzählung. Eine Reihe zusammenhängender Tatsachen wird aufgezählt und zum Schlusse überraschend etwas angehängt,

das zwar in die Reihe passt, aber doch mit dem vorhergehenden scharf kontrastiert. Komische Einheit könnte man diese Witzform nennen: „Ärgert dich dein Auge, so reiss es aus; ärgert dich deine Hand, so haue sie ab und ärgert dich deine Vernunft, so werde katholisch“ (8, 527), später noch einmal nachklingend:

Nimmt nicht der traurige Spass ein Ende,
So werd' ich am Ende katholisch (2, 90).

Häufig liegt in der Isolierung des letzten Gliedes ein satirischer Zug: „Der Engländer liebt die Freiheit wie sein rechtmässiges Weib . . . . . Der Franzose liebt die Freiheit wie seine erwählte Braut . . . . . Der Deutsche liebt die Freiheit wie seine alte Grossmutter“ (3, 435/6). „Die drei grössten Widersacher des Kaisers hat schon ein schreckliches Schicksal getroffen . . . . Londonderry hat sich die Kehle abgeschnitten, Ludwig XVIII ist auf seinem Thron verfault und Professor Saalfeld ist noch immer Professor in Göttingen (3, 161).

Häufiger noch wendet Heine die einfachere Art an, das komische Nebeneinander konträrer Begriffe: ein erhabenes Ding wird mit einem hässlichen zusammen genannt und dadurch das Hässliche komisch erhöht und das Erhabene herabgezogen. „Göttingen, berühmt durch Würste und Universität“ (3, 15), eine Gegenüberstellung, die uns später noch einmal auffällt: „Kerner, welcher Geister und vergiftete Blutwürste sieht“ (7, 328).

Das hat Heine von Hoffmann und Brentano,[1]) die

[1]) Besonders von Brentano (Zur Linde a. a. O. 184—86); Keiter (H. Heine, Köln 1890) sieht mit Recht in Byrons: „Sevilla berühmt durch Orangen und Weiber“, das Vorbild zu Heines: Göttingen, berühmt durch Würste und Universität; und Meyer bringt in seinem Küchenpräsent „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ (Euphorion 8, 700 ff) bei dem Gerichte „Göttinger Würste“ den Witz Heines zu ähnlichen Scherzen Lichtenbergs in Beziehung.

er hier nicht wesentlich übertrifft, höchstens in der Satire, die er auch hier hineinlegt: „Alle grossen Männer haben in ihrem Leben davonlaufen müssen: Loth, Tarquinius, Moses, Jupiter, Frau von Staël . . . . Nebukadnezar, die ganze preussische Armee" (3, 172). „Ein junger Mann hat jetzt so viel anderes Wissen im Kopf zu behalten — Whist, Boston, genealogische Tabellen, Bundestagsbeschlüsse, Dramaturgie, Liturgie, Vorschneiden" (3, 155). Will er ein Ding besonders lächerlich machen, so nennt er es gegen Schluss, damit es recht auffällt (3, 143): „Ja Madame, dort bin ich geboren und ich bemerke dies ausdrücklich, für den Fall, dass etwa nach meinem Tode sieben Städte: Schilda, Krähwinkel, Polkwitz, Bockum, Dülken, Göttingen und Schöppenstädt sich um die Ehre streiten, meine Vaterstadt zu sein" (3, 143). „Da wandeln Priesterinnen der schaumentstiegenen Göttin, hanseatische Vestalen, Dianen, die auf die Jagd gehen, Najaden, Dryaden, Hamadryaden und sonstige Predigerstöchter" (4, 103). Allzu gerne nennt er zum Schluss seichte literarische Ware:

> Wahnsinn, Husaren, schlechte Verse
> Und laulich dünne Traktätchen (2, 71).

Zu den Merkwürdigkeiten der Stadt Hamburg gehören (4, 100): „. . . . . drittens die schöne Marianne . . . . viertens die ehemalige Zentralkasse, fünftens Altona, sechstens die Originalmanuskripte von Marrs Tragödien . ." (4, 100). „Die ganze Welt wäre ein gähnendes Nichts, der Schatten einer Null, der Traum eines Flohs, ein Gedicht von Karl Streckfuss" (4, 491).

Eine solche Reihe kontrastierender Begriffe vergleicht Heine einmal mit Traumgebilden (3, 136): „Die Welt ist so lieblich verworren; sie ist der Traum eines weinberauschten Gottes, der sich aus der zechenden

Götterversammlung à la francaise fortgeschlichen und auf einen einsamen Stern sich schlafen gelegt und selbst nicht weiss, dass er alles das auch erschafft, was er träumt— und die Traumgebilde gestalten sich oft buntscheckig toll, oft auch harmonisch vernünftig — die Ilias, Plato, die Schlacht bei Marathon, Moses, die medicäische Venus, das Strassburger Münster, die französische Revolution, Hegel, die Dampfschiffe usw. sind einzelne gute Gedanken in diesem schaffenden Gottestraum." Wie Heine im Buch über Börne die Behauptung aufstellt, dass zuweilen die Zeitumstände an sich den angeborenen Humor ersetzen und ein ganz prosaisch begabter sinnreicher Autor wahrhaft humoristische Werke liefert, so legt er hier Humor in die treue Abspiegelung der lieblich verworrenen, buntscheckig tollen Traumgebilde des Gottes auf einsamem Stern. Etwas traumhaft Verworrenes, buntscheckig tolles konnten wir bis jetzt in allen Witzgebilden des willkürlichen Kontrastes bemerken, nicht zum wenigsten in der letzten Art, der komischen Aufzählung, die lebhaft an die einzelnen guten Gedanken des schaffenden Gottestraumes erinnerte.

Jedoch oft buntscheckig toll, oft auch harmonisch vernünftig nennt Heine die Traumgebilde. Und gerade das Harmonisch-Vernünftige fühlten wir schon zuweilen aus dem Buntscheckig-Tollen schwach heraus; in den kunstvollen Formen der Selbstironie machte es sich bemerkbar, in der verblüffenden Hervorhebung des nebensächlichen kam es zum Vorschein, im Oxymoron war es deutlich erkennbar. Es wird nun mehr und mehr zur Herrschaft kommen. Der ausgelassen entfaltete Scherz wird allmählich zurückweichen und sich zum Ernste verdichten, die Arglosigkeit mehr und mehr in die Tendenz, das Schaffen in die Kritik übergehen; das Kontrastpaar, bis jetzt zuweilen naiv-heiter, zusammenhanglos neben-

einander, wird mehr zu einander gezogen und vereinigt werden. In das Durcheinander kommt mehr und mehr Fühlung und Zusammenhang; die Situation, die man bis jetzt fallen liess, wird nun beibehalten; in Brentanos Verwirrung kommt Lessings Logik, endlich in die einzelnen guten Gedanken Gedankenfolge, Kausalzusammenhang.

Auch das hat Heine eigentümlich zum Traum[1]) in Beziehung gebracht (3, 229): „Es geht den Dichtern wie den Träumern, die im Schlafe dasjenige innere Gefühl, welches ihre Seele durch willkürliche äussere Ursache empfindet, gleichsam maskieren, indem sie an die Stelle dieser letzteren ganz andere äussere Ursachen erträumen, die aber insofern ganz adäquat sind, als sie dasselbe Gefühl hervorbringen." Oder auf den Witz angewandt: von zwei im Kausalzusammenhang stehenden Gliedern wird das eine durch ein anderes maskiert, das, ohne die Logik zu stören, ganz anderer Art ist.

Diese Traumgebilde sind nicht wesentlich anders als jene oft buntscheckig-tollen, oft harmonisch-vernünftigen, und in demselben Sinne, wie jene das bisherige, so kennzeichnen diese das folgende. Logik im Kontrast, komisches Beibebalten der Situation, das ist vielleicht der treffendste Ausdruck. Bis jetzt fiel heraus aus der Situation der Selbstwitz, der Vulgärwitz, der Witz der Nebensache. Nun entwickelt sich das kontrastierende Moment aus der Situation. Drei Arten unterscheiden wir: den komischen Wunsch, den komischen Rat, die komische Folgerung; Wunsch und Rat noch mehr willkürlich als logisch, Folgerungen ganz logisch, der Wunsch mit seiner barocken Übertreibung ist

[1]) Witz und Traum spielen eine grosse Rolle in den Untersuchungen von Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Leipzig u. Wien 1905.

mehr romantisch, bei Brentano und Hoffmann, auch bei Zeitgenossen: Müller, Robert, Tieck; die Folgerung mehr rationalistisch, bei Lichtenberg und Voltaire.

Den witzigen Wunsch, besonders den heiter-naiven, fand Heine aber auch im Volkslied, in jenen Schnaderhüpfeln der Tiroler Bauern. Aber er parodiert sie, wie auch die ernste Wunschform des Bittgebetes:

Der auch Citronen wachsen liess,
Die Austern zu betauen.
Nun lass mich Vater diese Nacht
Das Essen gut verdauen (2, 480).

Er schenke deinen Söhnen stets
Ein sehr gelindes Examen,
Und Deine Töchter bringe er hübsch
Unter die Haube — Amen (2, 452).

Der volkstümliche Wunsch des Hirtenknaben (1, 158):

Ach, ich wollt', dass ich zu Hause'
Schon bei meiner Königin wär!

wird zum komischen Schlusskontrast im Nordseebild (1, 172):

Betörter Geselle!
Dein Arm ist kurz und der Himmel ist weit
Und die Sterne droben sind festgenagelt
Mit goldnen Nägeln,
Vergebliches Sehnen, vergebliches Seufzen.
Das beste wäre, du schliefest ein.

der spät in „Deutschland" wiederklingt, aber tendenziöser und weniger harmlos (2, 466):

Herr Rotbart — rief ich laut — Du bist
Ein altes Fabelwesen,
Geh, leg dich schlafen, wir werden uns
Auch ohne dich erlösen.
. . . . . .
Das Beste wäre, Du bliebest zu Haus
Hier in dem alten Kyffhäuser. —
Bedenk ich die Sache ganz genau,
So brauchen wir gar keinen Kaiser.

Eine ganze Reihe Wünsche für sich und seine Lieder ist überhaupt für Heine bezeichnend. Der letzte ist dann wieder besonders überraschend, obwohl er in der Reihe bleibt und den Ton hält:

Ach, wenn ich nur der Schemel wär
. . . . . .
Ach wenn ich nur das Kissen wär
. . . . . .
Ach wär ich nur das Stück Papier
Das sie als Papillote braucht,
Ich wollte heimlich flüstern ihr
Ins Ohr, was in mir lebt und haucht (1, 78).

Ich wollte meine Lieder
Das wären Blümelein
. . . . . .
Ich wollte meine Lieder
Das wären Küsse fein
. . . . . .
Ich wollte meine Lieder,
Das wären Erbsen klein,
Ich kocht eine Erbsensuppe
Die sollte köstlich sein (2, 11).

Der Wunsch gilt mehr dem Sprecher, der k o m i s c h e R a t dem, den man lächerlich machen will. Die Wunschform entspringt mehr einem unsicheren, unbefriedigten Gefühl, der Rat sicherem Selbstbewusstsein; deswegen pflegt ihn Heine hauptsächlich in der Zeit seiner späten souveränen Satire. Er motiviert ihn stets aus der Situation heraus, übertreibt aber zuweilen ins Ungeheuerliche. Willkür und Logik ist dann gleich stark vertreten. Schärfster kirchlicher und politischer Satire gibt er in dieser Form Ausdruck. So rät er am Schlusse des Domkapitels von „Deutschland", die heiligen drei Könige aus Morgenland auszulogieren, wenn der Dom ein Pferdestall wird (2. 439/40):

Folgt meinem Rat und steckt sie hinein
In jene drei Körbe von Eisen,
Die hoch zu Münster hängen am Turm,
Der Sanct Lamberti geheissen.

Fehlt etwa einer vom Triumvirat,
So nehmt einen anderen Menschen.
Ersetzt den König des Morgenlands
Durch einen abendländschen.

Und ähnlich aber noch rücksichtsloser rät er den Deutschen, sich Kobes I. zum Kaiser zu küren (2, 214/15):

Die Gecken des Kölner Faschingvereins
Mit klingenden Schellenkappen,
Die sollen seine Minister sein;
Er trage den Strickstrumpf im Wappen.
. . . . . .
Die Glocken, die eisernen Hunde der Luft,
Erheben ein Freudengebelle,
Und die heiligen drei Könige aus Morgenland
Erwachen in ihrer Kapelle.

In der hypothetischen Form des Rates macht er überhaupt die schonungslosesten Witze. So gibt er dem lorbeerschweren Meyerbeer in Reminiszenz an Horns Esel im „Atta Troll" den Rat: „Er sollte sich einen kleinen Esel halten, der hinter ihm her trottierend, die schweren Kränze nachtrüge" (6, 267), und ähnlich in „Deutschland" am Ende der Unterhaltung mit Rotbart:

So sprach der Kaiser, ich aber rief:
Schlag los, du alter Geselle,
Schlag los, und hast du nicht Pferde genug,
Nimm Esel an ihre Stelle (2, 463).

Auch eine stark cynische Tendenz verbindet Heine mit derartigen Aufforderungen:

Dem guten Freund, der mit gutem Rat
Mir immer riet und nie was tat,
Jetzt, als Vermächtnis rat ich ihm selber
Nimm eine Kuh und zeuge Kälber (2, 220/1).

und obscön gibt er aus der Situation heraus Platen für

seinen Oedipusstoff den Rat: „Statt, dass er ihn den Vater Lajus töten und die Mutter Jokaste heiraten liess, hätte er es im Gegenteil so einrichten sollen, dass Oedipus seine Mutter tötet und seinen Vater heiratet“ (3, 366).

Solche Gebilde grotesker Phantasie werden auch noch in der witzigen Schluss f o l g e r u n g zutage gefördert; aber hier ist der Kausalzusammenhang noch enger, hier ist er eher der geordnete Denker Lichtenberg als der konfuse Polyhistor Jean Paul. Diesen Witz kleidet er nicht in Brentanosche Verse, sondern in das Epigramm, in den Aphorismus der Aufklärung. Und doch malt er in seinen Folgerungen phantastisch aus; es werden geradezu Bilder: „Kein deutscher Fürst besitzt so viele Soldaten, wie deren Horaz Vernet schon gemalt hat. Wenn die fromme Sage wahr ist, dass am Tage der Auferstehung jeden Menschen auch seine Werke nach der Stätte des Gerichtes begleiten, so wird gewiss Horaz Vernet am jüngsten Tage in Begleitung von einigen hunderttausend Mann Fussvolk und Kavallerie im Tale Josaphat anlangen (6, 396). Den Campe, der einst ein kühner Jüngling mit unerschrockenem Blick war, will er jetzt abmalen (9, 67) „mit einer Schlafmütze von Korrekturbogen, worauf jedes kühne Wort mit Rötel angestrichen ist.“ Oft klingt in der Folgerung ein versteckter Doppelsinn mit: „München ist Neu-Athen. Doch ist alles noch im Entstehen und wir sind noch nicht komplett. Es fehlt uns nur an dem höheren Personal, und mancher muss mehrere Rollen zu gleicher Zeit spielen; z. B. unser Dichter, der die zarte griechische Knabenliebe besingt, hat auch die aristophanische Grobheit übernehmen müssen . . . . . “ (3, 219/20). Der Engländer sieht sich nach seinem Guide die königlichen Statuen in falscher Reihenfolge an: „So geriet er in die ergötzlichsten Verwechselungen . . . . und begriff nicht, warum man Rudolf von Habsburg in Weibskleidern

dargestellt. Ich bemerkte beiläufig: dergleichen habe wahrscheinlich das damalige Kostüm erfordert, auch könne es besonderer Wille der hohen Personen gewesen sein, so . . . . gegossen zu werden. So könne es ja dem jetzigen Kaiser einfallen, sich in einem Reifrock oder gar in Windeln giessen zu lassen . . . . . " (3, 231); ähnlich: Eckermann versichert, dass Goethe am Ende der Schöpfung Vögel und Bäume ganz im Geiste der übrigen Schöpfungen habe erschaffen können, nämlich, die Vögel mit Federn und die Bäume grün. „Es liegt Wahrheit in diesen Worten, und ich bin sogar der Meinung, dass Goethe manchmal seine Sache noch besser gemacht hätte als der liebe Gott selbst, und dass er z. B. den Herrn Eckermann viel richtiger ebenfalls mit Federn und grün erschaffen hätte" (3, 265/6). Später zieht er knappe und kurze Schlüsse; so folgert er bei Campe (9, 139), aus dem Satze: „Je mehr wir die Menschen kosten, desto mehr lieben sie uns" ganz mathematisch, dass er für seine nächsten Werke das doppelte Honorar fordern muss — und als Moral des „Fliegenden Holländer" Dramas für die Frauen (4, 120), dass sie sich in Acht nehmen müssen, keinen fliegenden Holländer zu heiraten. „Und wir Männer ersehen aus diesem Stücke, wie wir durch die Weiber im günstigsten Fall zu Grunde gehen."

In der frühen Prosa, besonders der „Harzreise" übertreibt er oft studentisch-burschikos Folgerung und Wirkung ins unermessliche, besonders die Wirkung allzu grossen Lärms. In der Harzreise (3, 27) wird so „entsetzlich schwadroniert, dass die Milch auf dem Tische sauer wurde". Das Hurra-Lafayette-Schreien in Amerika ist so stark, dass man es in der untersten Tiefe des Bergwerks hören kann (3, 29). Und einmal (4, 533) hört er auf dem Korridor einen Spektakel, als fiele eine Klopstocksche Ode die Treppe herunter. Die Folge allzu

grosser Dürre ist einmal: „dass die Sterne durchschimmern konnten wie durch Ossians Nebelgeister" (3, 24); ein andermal: „dass die Fassade des Gesichtes nur ein Profil zu sein schien" (3, 491). ' Zum Schluss: Die Engländer haben weder Gehör, noch Farben-, noch Geruchssinn. Es ist sehr leicht möglich, dass sie Rossäpfel und Apfelsinen nicht durch den blossen Geruch unterscheiden können" (6, 206).

Gerade bei solchen Witzen waltet noch einmal unumschränkt die persönliche Willkür. Sie schwindet mehr und mehr bei dem Kontrastschluss, der sich als Resultat aus der Situation ergibt. Bis jetzt handelte es sich um ein persönliches witziges Urteil aus der Situation heraus. Nun wird uns das witzige Zuendeführen, der witzige Abschluss der Situation beschäftigen. Kontrast trotz des Zusammenhanges ist auch für den Abschluss charakteristisch; es kommt dazu konzentrierteste Kürze, am wirksamsten am Schlusse eines stimmungsvollen Gedichtes. Die witzige Folgerung ist wegen ihrer phantasievollen Übertreibung mehr für die Prosa geeignet, beim kurzen Abschluss haben wir es hauptsächlich mit dem Gedichte zu tun. Heine steht hier in der stark witzigen Wirkung und der Konsequenz, mit der er die Pointe durchführt, fast allein, wenn er auch Ähnliches bei Brentano, Wilhelm Müller,[1]) Ludwig Robert und Tieck fand. Was Heine von allen diesen scheidet, ist die stark witzige Wirkung seiner Schlusspointe. Freilich auch bei ihm ist der knappe Schluss nicht immer witzig, sondern auch tragisch wie im „Belsazar". Leichtes Unglück dagegen macht er in scherzender Selbstschadenfreude gern komisch. Besonders in frühen Gedichten kokettiert er am Schluss

[1]) Vgl. Hatfield: Heinr. Heine u. Wilh. Müller.

mit persönlichem, meist körperlichem Pech. So ist schon das Ergebnis seines Jugendgedichtes „Drachenfels“ (2, 64):

. . . . . Doch leider bracht ich
Den Schnupfen und den Husten mit nach Hause.

Ähnlich klagt er später am Schlusse des „Nordseebildes“ (1, 168):

Und kriegen wir leicht den göttlichsten Schnupfen
Und einen unsterblichen Husten.

Das klingt noch im „Denunzianten“ nach: „Und bald werde ich bei Euch sein, Ihr Kinder der schwäbischen Schule, und wenn ich nicht auf der Reise den Schnupfen bekomme, so sollt Ihr Euch freuen . . . .“ Schlimmeres freilich als Erkältung hat das Weib im Fischerhause ihm zugefügt (1, 103):

Mich hat das unglückselige Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

Auf nichts, wie auf diese Art des enttäuschenden Schlusses lässt sich anwenden, was Heine von der Reaktion in Börnes Seele sagt: „Psychologisch merkwürdig ist die Untersuchung, wie in Börnes Seele allmählich das eingeborene Christentum emporstieg, nachdem es lange niedergehalten worden von seinem scharfen Verstande und seiner Lustigkeit. Die Nazarener haben zuweilen eine gewisse springende gute Laune . . . . worauf aber bald eine starre Gemütsvertrübung folgt“. Denn gerade in dieser Witzform, dem enttäuschenden Kontrastschluss, kommt deutlich zum Vorschein die witzbewirkende Antithese in Heines Wesen: Sinnenfreudigkeit und Vergeistigungssucht; auf eine lustige Nacht Husten und Schnupfen, auf Liebeswonne Vergiftung, auf gute Laune Gemütsvertrübung; mit Heine zu reden: nach dem Gastmahl des Trimalkion eine Hungerkur gleich dem Christentum. Griechentum und Nazarenertum, die kecken Kontraste sind hier im Kampf. Das eingeborene Nazarenertum, lange niedergehalten, steigt siegreich empor.

Wie Heine den Schlusskontrast mit der Situation in gewissen Einklang bringt, zeigt die Vorliebe für eine lange Spannung und kurze überraschende Lösung. Auf eine gewaltsame Stauung folgt ein plötzlicher Durchbruch, auf einen quälenden wirren Traum ein plötzliches Erwachen; besonders häufig in den Traumbildern und dem Nordseecyklus, aber auch noch in seinen spätesten Sachen. Man denke an das plötzliche Erwachen nach den grotesken Traumphantasien des Gedichtes „Für die Mouche" und an den Schluss des Traumkapitels von „Deutschland" (2, 448):

Und ich erwachte plötzlich.

Nicht unähnlich dem Erwachen nach dem Traum ist Antwort auf eine Frage, Lösung eines Rätsels; alles drei eine plötzliche Erleuchtung. In dem Frage- und Antwortspiel liegt ein naiver Zug. Es ist dem Kinde wie dem Volkslied eigen. „Du fragst mich, Kind, was Liebe ist" lässt Heine fragen, auf das Naive eingehend. Aber die überraschende Antwort ist weder naiv noch volkstümlich: „Ein Stern in einem Haufen Mist"; sie ist groteske Parodie.

Charakteristisch für die witzige Erklärung und Antwort ist meist, dass sie negativ ist. Schon hier kann man eigentlich nicht mehr von Ergebnis und Resultat sprechen. Es ist weniger eine Weiterentwicklung, als ein Zurückgreifen, eine K r i t i k. Die liegt ihm ja auch besonders und wird mit Vorliebe am Schlusse eines Gedichtes überraschend angewandt. Besonders diese Art des Schlusses ist unter dem weitverbreiteten Schlagwort Stimmungsbrechung vielfach behandelt. Wir fassen uns hier kurz. Er erkennt plötzlich, ertappt und vernichtet sich, einen Freund, die Liebste. An Brentanos chinesische Prinzessin

und Börnes chinesischen Feuerwerker erinnert er, wenn er mutwillig vernichtend schliesst (1, 66): 1, 46.

Dass ich von solchem Lieb konnt weichen,
War der dümmste von meinen dummen Streichen.

Am Herzen der Liebsten, von der er soviel litt, zweifelt Heine natürlich besonders stark. Untreue steht ihm so fest, dass die Damen, wenn sie von Treue singen, selbst daran zweifeln:

Singen auch in süssen Reimen
Von der alten Lieb und Treu,
Freilich zweifelnd im Geheimen.
Ob das Märchen möglich sei (2, 161).

Und selbst wenn er alles lobt, am Herzen hat er doch auszusetzen:

Die Augen und Wangen und Händchen
Die blühen noch immer fort
. . . . . .
Und nur das Herzchen ist verdorrt (1, 77).

Ich glaub nicht an den Himmel, nicht an den Herrgott:

Ich glaub nicht an den Bösen,
An Höll und Höllenschmerz,
Ich glaub nur an deine Augen
Und an dein böses Herz (2, 9).

In dieser leichten Art der überraschenden Schlusskritik kommt das Jüdisch-Romanische stark zum Vorschein, „jenes *Enjouement*, jene *gaité*, jene springende *saillies*", so kennzeichnet Heine ja die französische Art, „jene witzige eichkätzchenhaftige Munterkeit, gar lieblich kapriziös" so die jüdische in Börne. Oft bewirkt das kritische Urteil einen bedingten Schluss; auch dies mit Vorliebe bei der Geliebten: Bist Du mein Weib, so lebst Du in Freuden, selbst Schelten werd ich dulden:

Doch wenn du meine Verse nicht lobst,
Lass ich mich von dir scheiden (1, 128).

Ähnlich: auf die Augen mach ich Kanzonen, auf das Mündchen Terzinen, auf die Wangen Stanzen:

Und wenn meine Liebste ein Herzchen hätt',
Ich machte darauf ein hübsches Sonett (1, 71).

Eine besondere Art der Schlusskritik ist das Zurückgreifen. Heine vereinigt am Schlusse zurückgreifend verschiedene und verschiedenartige Bestandteile des Gedichtes, spielt mit ihnen und vertauscht sie, wie ihm die Wäscherinnen Wäsche und gute Lehren vertauscht haben, die ihm die Mutter mitgegeben hat. So am Schlusse des Gedichtes, wo geküsst und geschworen und ihm zum Angedenken in die Hand gebissen wird:

Das Schwören in der Ordnung war,
Das Beissen war überflüssig (1, 85/6).

So fasst er ähnlich am Schluss die beiden Bestandteile zusammen, wenn er, in Reminiszenz, an die grossen Schmerzen und kleinen Lieder von Menzel sagt (4, 309), dass ihm die Natur ein kleines Talent und Cotta ein grosses Blatt anvertraut hatte und dass er beides so schmutzig missbrauchte; ein gewisser Vorklang des berühmten Disputationsschlusses (1, 477):

Welcher Recht hat weiss ich nicht,
Doch es will mich schier bedünken,
Dass der Rabbi und der Mönch,
Dass sie alle beide stinken.

Der Witz beruht hier darauf, dass etwas Bekanntes zum Schluss unerwartet wiederholt und mit etwas Neuem, Wesensverschiedenem und doch Passendem in Zusammenhang gebracht wird: Der Rabbi, der Mönch; dass sie beide stinken. Es ist gewissermassen ein Refrain, ein witziger Refrain. Auch mit der witzigen Lösung, der witzigen Antwort hängt der Refrain eng zusammen. Auch er ist eine Art überraschende Antwort auf eine Frage, die Lösung einer Spannung, die plötzliche Ableitung einer psychischen Stauung. Freilich ist die Refrainlösung bekannt. Hier überrascht nicht, wie bei der Antwort, was kommt, sondern dass sie kommt.

Heine, der besonders schnell und leicht sich Gefundenes vergegenwärtigt, liebt den Refrain. Seine Eitelkeit lässt ihn besonders gern auf einen guten oder witzigen Einfall zurückkommen. Das haben wir bis jetzt bei allen Formen des Witzes gesehen. Hier aber schafft er bei der Wiederholung nicht neu; Gedanke und Form des Witzes bleibt, nur Zusammenhang und Motiv ist anders. „Ich muss wieder auf den Refrain zurückkommen — der Graf Platen ist kein Dichter" (3, 356). Gerade das starke Bedürfnis, der Zwang macht den Refrain oft komisch, besonders wenn die Befriedigung leiblichen Bedürfnisses in regelmässigen Abständen gefordert wird, so wenn im „Schnabelewopski" refrainartig der entrüstete Ausruf wiederkehrt (4, 137): „Ungeheuer, warum hast du mir keine Suppe gekocht!" Im „Schnabelewopski" wirkt auch besonders die Wiederholung (4, 101/2): „In der Tat, für einen guten Namen gab es keine leichtere Hinrichtungsmaschine als Madame Piepers Maul. Sie liess nicht lange zappeln, machte keine lang wichtige Vorbereitungen; war der beste gute Name zwischen ihre Zähne geraten, so lächelte sie nur — aber dieses Lächeln war wie ein Fallbeil und die Ehre war abgeschnitten und fiel in den Sack. Sie war immer ein Muster von Anstand, Ehrsamkeit, Frömmigkeit und Tugend. Von Madame Schnieper liess sich dasselbe rühmen . . . . . ihr Lächeln war ebenfalls tötlich für jeden guten Namen, aber minder wie ein Beil als vielmehr wie jener afrikanische Giftwind, von dessen Hauch schon alle Blumen verwelken, elendig verwelken, musste jeder gute Name, über den sie leise hinlächelte. Sie war immer ein Muster von Anstand, Ehrsamkeit, Frömmigkeit und Tugend." In den späten Gedichten verwendet er den Refrain besonders gern zu satirischem Schlusshieb. Es sei nur erwähnt der dreimalige Refrain nach der Bitte: Rede mir nicht von

Deutschland (1, 232): „Ich kann's nicht vertragen, es hat seine Gründe;" und des Zeitgedichtes: „Die Menge tut es."

Der Sprung vom witzigen Refrain zum witzigen Reim ist nur scheinbar, denn beim Refrain wie beim Reim überrascht das Wiederfinden des Bekannten, jedoch beim Refrain herrscht vollständige Gleichheit in Form und Inhalt, beim Reim nur der Gleichklang, und zwar, was die witzige Kontrastwirkung hervorruft, der Gleichklang zweier Worte, die inhaltlich so verschieden wie möglich sind: Gleichklang auf ein Wort, auf das man es, und mit einem Wort, das man am wenigsten erwartet. Der Kürze halber nur die Reime!

Eigenname oder Fremdwort:

(1, 234)	Diable kapabel	(1, 234)	Scribe Liebe
(1, 297)	Thomas Romas	(1, 314)	Aeskulaps Schnaps
(1, 356)	Salomo apropos	(2, 220)	Pharao apropos
(1, 469)	Ochsen Orthodoxen	(1. 474)	sauce Jose
(2, 438)	Mönchen Denunziazönchen	(2, 443)	familiaris Harrys
(2, 470)	Stammburg Hamburg	(2, 479)	Campen schlampampen

Besonders findig:

(1, 310)	Posa Prosa	(1, 315)	Krebsen Kebsen
(2, 483)	Klopstock Haubenkopfstock		

Spaltung:

(1, 312)	naht dir Satyr	(1, 236)	küss' ich flüssig
(1, 410)	soll ich drollig	(1, 337)	kunnt' er herunter

(2, 80) Lorbeer
Ohr Beer

(2, 171) dass man
Massmann

(2, 186) Verhasst Tor
Pastor

(2, 436) Romantik
Uhland, Tieck

(2, 464) Konfliktum
Pictum

(2, 466) Versteht sich
widersetzig

(2, 46) sah man
Hamann

(2, 94) artig
harrt' ich

(2, 214) Kaiser
heiss' er

(2, 244) Ruhig
tu ich

(2, 460) Schloss sass
Barbarossas

(2, 471) Schildhaus
wild aus

Verschiedenheit des Anlauts, auch in der zweiten Silbe eines Spondaeus:

(1, 302) Kunstgreis
Dunstkreis

(2, 50) Japan
Schnapphahn

(2, 181) Lohngunst
Tonkunst

(2, 444) Strohwisch
philosophisch

(1, 355) Schlachtiz
Nachtmütz

(2, 170) Walhallwisch
Walfisch

(2, 206) Lockwisch
Stockfisch

Insbesondere im Spaltreim:

(1, 85) Mund weit
Gesundheit

(1, 303) Lob ist
Mirabeau bist

(1, 474) Rat an
Leviathan

Ungewöhnliches, besonders Genetiv:

(1, 203) Manns
Lanz

(2, 194) Steiss
Geschrei's

(2, 176) Eh'mann
Seemann

(2, 456) Schellfisch
wölfisch

(2, 478) Mittag
Respitag

(1, 305) Ochs
Jochs

(1, 411) Jucken
Mucken

(2, 212) Plebse
Schöpse

(2, 487) Vertilgen
Liljen

Wie man leicht sieht, nimmt der witzige Reim mit der

Zeit mehr und mehr überhand. Im „Buch der Lieder" ist er noch selten, in den neuen, besonders in den Zeitgedichten nimmt er zu, in den gereimten Gedichten des „Romancero", vor allem aber in „Deutschland", erreicht er seinen Höhepunkt. So hat sich denn Heine auch gerade in den letzten Jahren über diese seltsamen grellen Reime geäussert. Wir wiederholen, was er in den Gedanken und Einfällen sagt (7, 424): „So weiss Goethe die ungewöhnlichen Reime zu benutzen zu grell-barocken Effekten; auch Schlegel und Byron — bei letzterem zeigt sich schon der Übergang in den komischen Reim." Heine scheidet hier zwischen dem komischen Reim und dem seltsamen, fremdgrellen, barocken. Den komischen Reim haben wir in allen seinen Formen kurz gefasst; wir werfen nun noch einen Blick auf den seltsamen, barocken. Für den komischen Reim war charakteristisch Gleichklang verschiedenartigster Instrumente, eine Harmonie in der Disharmonie; beim grellbarocken Reim ist nur eine gewisse Klangähnlichkeit immerhin ein Missklang, eine Disharmonie in der Disharmonie, aber eine bewusste. Auch hier sind es Eigennamen und ungewöhnliche Worte, die auf Missklang gebracht werden:

(1, 404)	Verliess er Isar	(1, 408)	knackte Jacta
(2, 80)	Rotznas' Mozart	(2, 451)	Punsch ein Mondschein
(2, 490)	Ausschuss Moschuss	(2, 466)	Grandezza jetzo

Besonders französische Worte, die so wenig harmonieren wie germanische mit romanischen Lauten:

(2, 85)	Firlefanz pense	(2, 198)	Mensch singe
(2, 448)	preussisch Beichais'		

Ähnlich barock ist der Effekt, wenn der Gleichklang er-

zwungen, wenn das Wort gewaltsam durch Neubildungen auf den Reim gestimmt wird, als wenn auf einen falschen Einsatz eine Harmonie erzwungen werden könnte:

(1, 126)	Fressen	(1, 333)	Rucken
	Gössen		Eunuken
(1, 478)	widersetzig	(2, 185)	siebzig
	aristokrätzig		schnippsig
(2, 198)	gewitzelt		
	sitzelt		

Absichtliche Monotonie — monoton in buchstäblichem Sinn — liegt im völligen Gleichklang, bei Gleichheit des Anlauts und Auslauts

(2, 171)	Rückert	(1, 315)	Maulheld
	zurückkehrt		Maul hält

Der witzige und barocke Reim repräsentieren noch einmal die beiden verschiedenen Eigenschaften aller bis jetzt behandelten Formen in grösster Kürze. Der barocke Reim trägt Merkmale der ersten grossen Gruppe, des willkürlichen Kontrastes, nämlich: Formlosigkeit, Vulgarismus, Salopperie, grelle Dissonanz, Gleichgiltigkeit, Humor; auch ein gewisser Unsinn (Oxymoron) liegt sowohl im dissonierendsten (Rotznas — Mozart) wie auch im monotonsten (Maulheld — Maul hält) barocken Reim. Dann wich die Willkür mehr und mehr, wir sahen Platz machen die Verwirrung der Ordnung, die Gleichgiltigkeit der Berechnung, die Salopperie der Vorsicht; die Formlosigkeit verschwand unter der gewählten Form, die Dissonanz unter der Harmonie, die düstere Romantik wurde durch Aufklärung erhellt, der Unsinn durch Logik; der Kontrast blieb, aber er wurde vereinigt, gemildert, die Kontrastglieder in Zusammenhang gebracht, aufeinandergestimmt. So gewann also überhand, was die Eigenschaft des harmonisch-komischen Reims, des witzigen Reims ausmacht.

In der Technik freilich hebt sich der komische Reim

gegen alle bisherigen Formen ab; denn bis jetzt folgten die beiden Teile, der eine Teil aus dem anderen, der Schluss aus der Situation, die Lösung auf das Rätsel, bis jetzt war das Bindeglied die Logik. Beim witzigen Reim werden gewissermassen beide Bestandteile nebeneinander gestellt, und bekommen dann erst Zusammenhang durch Auffinden von Übereinstimmung und Gleichklang im Kontrast. Und das verbindet den witzigen Reim eng mit dem witzigen V e r g l e i c h. Ihm wenden wir uns nun zu.

Der witzige Reim ist ein witziger Vergleich in gedrängtester Form. Im witzigen Reim wird „Mensch" und *singe* zusammengestellt, und dadurch auf die Verwandtschaft aufmerksam gemacht, im witzigen Vergleich wird Mensch und Affe zusammengestellt, und nun Ähnlichkeit unter Unähnlichkeit oder Unähnlichkeit unter Ähnlichkeit überraschend aufgefunden und aufgezählt. Beim witzigen Vergleich erreicht die Kunst des Auffindens von Gegensatz und Übereinstimmung ihren Höhepunkt. Er ist die vollendetste Form des Witzes und für Heine auch die bezeichnendste. Keine Witzform hat er mit so durchsichtiger Technik gehandhabt, aus keiner durch lange Übung solche Kunstwerke herausgearbeitet. Zuweilen wird sie ihm sogar zur förmlichen Manier. Er ertappt sich dann (3, 472): „Ich will das Bild nicht zu Tode hetzen." Aber gerade vollendete Kunstübung macht diesen Witz souverän wie keinen anderen. Verwirrung und Willkür schwindet hier ganz, es herrscht Ordnung und Logik. Deswegen ist auch Lichtenberg ein Meister des witzigen Vergleiches und Brentano garnicht.

Um den witzigen Vergleich in dem weiten Gebiet des Vergleiches überhaupt abzusondern, heben wir zwei oder vielmehr die beiden wesentlich anderen Arten des

Vergleiches hervor, den bildlichen, körperlichen, der Abstraktes an Konkretem vergleicht und versinnlicht und den bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen, der Konkretes an Abstraktem vergleicht und vergeistigt. Den ersten könnte man den plastisch-sensualistischen Vergleich nennen, den zweiten den romantisch-spiritualistischen, und zwar da, wo Romantik mit Nazarenertum, mit Judentum zusammentrifft, also den romantisch-spiritualistischen oder jüdisch-spiritualistischen; wir legen hier zu Grunde die Ähnlichkeit zwischen deutschem Spiritualismus und jüdischem Spiritualismus, dem Volk der Geister und dem Volk des Geistes. Heine, zu diesem beanlagt und jenen erzwingend, verwendet beide Vergleiche: Man denke an den gesund-plastischen Vergleich aus stärkender Nordseeluft, den Vergleich der Nordseebilder (wirklich Bilder!) und den späten, zuweilen trüb vergeistigungssüchtigen auf dem Berg der Qualen.

Der komische Vergleich nun ist gleichzeitig ein Mittelding zwischen beiden und fasst beide in sich zusammen. Er vergleicht nicht Abstraktes an Konkretem und nicht Konkretes an Abstraktem, sondern Konkretes an Konkretem. Er macht keinen Salto mortale aus dem Konkreten ins Abstrakte, und umgekehrt, aber innerhalb des Konkreten die tollsten Sprünge. Hier paart er souverän die entferntesten Dinge, ganz erhabenes mit ganz niedrigem. Er macht nicht unklar, er macht nicht klar, er macht lächerlich; oder, um die Mittelstellung deutlich hervorzuheben, er verwischt nicht wie der romantische, er charakterisiert nicht wie der plastische, er karrikiert. In der Karrikatur liegt gleichzeitig Verwischen, Unklarmachen, Unwahrmachen und Charakterisieren, Klarmachen. So hebt sich der witzige Vergleich durch seine ausgesprochene karrikierende Tendenz nicht nur von den anderen Arten des Vergleiches, sondern auch den anderen Arten des Witzes ab.

Den witzigen Vergleich, den Kernpunkt Heines und seines Witzes, haben wir seit dem Anfange unserer Betrachtungen so vielfach behandelt, dass wir uns hier kurz fassen können. Vor allem das Stoffliche, das, was er zum Vergleich heranzieht, hatte häufig für uns Interesse, sei es nun, dass seine witzige Vergleichsfantasie in den Ländern Europas oder in fremden Erdteilen, in der Antike oder im Orient weilte. Aber neben dem Fernliegenden meldet sich auch das Naheliegend-Alltägliche zum witzigen Vergleich, neben dem Erhabenen, das herabgezogen wird, das Hässliche, das zu sich herabzieht. Wir finden hier Anklänge an den willkürlichen Vulgarismus. Ein grotesker Zug mildert das scharf Tendenziöse. Die Satire ist hier noch gemischt mit einem gewissen barocken Humor. Auch das ausgewählt Treffende, wohlüberlegte, künstlerisch Vollendete des witzigen Vergleiches fehlt hier. So zieht er denn barocken Vergleichsstoff weniger heran, seine Feinde zu verspotten, als vielmehr harmlos lächerlich zu machen seine Reisefiguren oder solche, denen er nicht sonderlich grollt, z. B. sich selbst. Essen und Trinken, auch Geschlechtliches wird herangezogen. Wir geben der Kürze halber nur das Tertium comporationis: Wangen vergleicht er mit einem leeren Suppenteller (4, 105), ähnlich eine magere Gestalt mit einem Freitisch für arme Theologen (3, 20). Wie eine Köchin gibt er mehr auf gute Behandlung als auf Honorar (9, 33); ähnlich spricht er, wenn er mit Schriftstellern zusammen ist, über die Verleger, wie die Köchinnen über ihre Herrschaft. „Ich komme zu dieser Publikation wie die Magd zum Kinde“ (9, 403). „Er hatte ein Gelüste nach einer recht saftigen deutschen Dummheit, wie eine schwangere Frau nach einer Birne“ (7, 118). „Wie die Spartaner ihre Kinder vor der Trunkenheit bewahrten, indem sie ihnen als warnendes Beispiel einen berauschten Heloten zeigten,

so sollten wir in unseren Erziehungsanstalten einen Holländer füttern, dessen sympathielose behäbige Fischnatur den Kindern einen Abscheu vor der Nüchternheit einflössen möge" (7, 57). „Aber es geht diesem Bonapartisten wie dem versoffenen Bettler, der die scharfsinnige Bemerkung gemacht hatte, dass, so lange er nüchtern blieb, seine Wohnung nur eine erbärmliche Hütte war, dass aber, sobald er einige Gläser Branntwein getrunken, dieses Elend sich plötzlich änderte, seine Hütte sich in einen Palast verwandelte . . . . Statt Branntwein war es Ruhm, Ehrgier und Eroberungslust, was jene Bonapartisten so sehr berauschte, dass sie die wirkliche Gestalt der Dinge während der Kaiserzeit nicht sahen" (4, 517). Mit Schnaps und Trunkenheit hatten wir es schon in zwei Phasen des Witzes zu tun. Mit grotesker Trivialität wurde ein deutscher Dichter von ehemals gekennzeichnet, dass seine einzige Sorge war, wo man den meisten Schnaps für das wenigste Geld haben kann, durch witzigen Reim wurde Schnaps und Aeskulaps in Verbindung gebracht, durch witzigen Vergleich nun Bonapartist und versoffener Bettler. Aber hier haben wir künstlerisch feine Ausarbeitung. Mit den vorigen Schnapswitzen hat dieser nur den Geruch gemein.

Wie beim witzigen Reim, so wird auch beim witzigen Vergleich die Beziehung auf verschiedene Weise erbracht. Wie wir beim witzigen Reim drei verschiedene Arten fanden: Missklang, Gleichklang nur des Auslauts, völligen Gleichklang, so herrscht ähnlich zwischen den Vergleichsgliedern Unähnlichkeit oder Antithese, teilweise Ähnlichkeit, völlige Ähnlichkeit. Was Jean Paul von der Ähnlichkeit konträrer Vorstellungen überhaupt sagt, das lässt sich insbesondere auf den witzigen Vergleich anwenden: „Der Witz im engeren Sinne findet das Verhältnis der Ähnlichkeit, d. h. teilweise Gleichheit unter grösserer

Ungleichheit versteckt; der Scharfsinn findet das Verhältnis der Unähnlichkeit d. h. teilweise Ungleichheit unter grösserer Gleichheit verborgen; der Tiefsinn findet trotz allem Schein gänzliche Gleichheit." Die Ähnlichkeit unter grösserer Unähnlichkeit, auf den Vergleich angewandt: die Antithese ist bei Heine so beliebt, dass er sie am liebsten verstärkt und verdoppelt: einer Antithese stellt er eine andere gegenüber, so in der bekannten Entdeckung, dass in Bologna die kleinsten Hunde und die grössten Juristen, in Göttingen dagegen die grössten Hunde und die kleinsten Juristen seien; oder: „Napoleons Garde starb und übergab sich nicht, die Bürgergarde meines Vaters blieb immer am Leben und übergab sich oft" (7, 486). Teilweise Ungleichheit unter grösserer Gleichheit verborgen liebt Heine im Vergleich besonders deswegen, weil das Abweichen von der Übereinstimmung in der Regel einen wirksamen satirischen Schlusshieb bildet: „Die deutsche Legion . . . . ist weit herum in der Welt gewesen, und es ist eine Freude, den Leuten zuzuhören, wenn sie von allen Ländern sprechen, wo sie gefochten, so dass man glaubt, eine Odyssee zu hören, die leider keinen Homer finden wird" (3, 108), oder: „Die Welt ist ein grosser Viehstall, der nicht so leicht wie der des Augias gereinigt werden kann, weil, während gefegt wird, die Ochsen drin bleiben und immer neuen Mist anhäufen" (7, 409). Unter diese Gerüche gehört auch der wohlfeile Vergleich: „Eine lange hagere Gestalt, die wie der Schatten einer Eau de Cologne-Flasche aussah, aber keineswegs wie der Inhalt derselben roch" (7, 74), endlich: „Die alten Professoren bleiben stehen in dieser allgemeinen Bewegung, unerschütterlich fest gleich den Pyramiden Ägyptens, nur dass in diesen Universitätspyramiden keine Weisheit verborgen ist" (3, 19).

Gänzliche Gleichheit trotz allen Scheines ist doch

immer noch die natürlichste, wenigstens bei Heine beliebteste Form des witzigen Vergleiches. Was Heine vom Witze im allgemeinen sagt, dass er an den Gedanken rankt, das gilt insbesondere von demjenigen witzigen Vergleiche, der trotz allen Scheines gänzliche Gleichheit findet. Hier rankt gewissermassen das Vergleichende am Verglichenen. Die beiden Bestandteile des Vergleiches bleiben also in steter Fühlung und wirken um so witziger, je konträrer sie dem Scheine nach sind und je überraschender und zahlreicher ihre analogen Eigenschaften. Oft führt er einfach und wirkungsvoll jedes Glied für sich zu Ende: „Wie der Affe um so lächerlicher wirkt, je mehr er sich dem Menschen ähnlich zeigt, so werden auch jene Narren desto lächerlicher, je vernünftiger sie sich gebärden (3, 180). Später, als er den witzigen Vergleich souverän handhabt, malt er behaglich zuerst das Vergleichende aus und geht dann knapp und überraschend auf das Verglichene über: „Der Violinspieler Solomons, welcher dem König von England, Georg III. Unterricht gab, sagte einst zu seinem erhabenen Schüler: die Violinspieler werden eingeteilt in drei Klassen; zur ersten Klasse gehören die, welche gar nicht spielen können, zur zweiten Klasse gehören die, welche sehr schlecht spielen und zur dritten Klasse gehören endlich die, welche gut spielen. Ew. Majestät hat sich schon bis zur zweiten Klasse emporgeschwungen. Gehört nun Herr Schlegel zur ersten oder zweiten Klasse (5, 273)?“ Die engste Vereinigung, die Vermischung der Glieder geschieht durch doppelsinnige Worte und Figuren. Dem einen Bestandteil wird eine grosse Reihe Eigenschaften beigelegt, die auch auf den anderen passen, zum Teil ganz deutlich auf ihn hinweisen um Fühlung zu halten. Hier wird nicht zum Schluss überraschend auf das Verglichene übergesprungen, die einzelnen Analogien haben vielmehr meist etwas sehr

Überraschendes und Wirkungsvolles, besonders wenn sie in langer Kette auftreten. Verwandtschaft und Gemisch von Altorientalischem und Modernem, das gerade für Heine charakteristisch ist, überträgt er witzig auf die Deutschen in dem übereinstimmenden Vergleich: „Jeder von euch Deutschen ist ein Salomo und es ist schade, dass die Königin von Saba, die schöne Frau, nicht mehr lebt, ihr hättet sie bis aufs Hemd enträtselt. Dann habt ihr auch eiserne Töpfe, worin ihr diejenigen einsperren könnt, die euch etwas zu raten aufgeben, wovon ihr nichts wissen wollt, und ihr könnt sie versiegeln und ins Meer der Vergessenheit versenken, alles wie König Salomo. Gleich diesem versteht ihr auch die Sprache der Vögel. Ihr wisst alles, was im Lande gezwitschert und gepfiffen wird und missfällt euch der Gesang eines Vogels, so habt ihr eine grosse Schere, womit ihr ihm den Schnabel zurechtschneidet, und wie ich höre, wollt ihr euch eine noch grössere Schere anschaffen, für die, welche über zwanzig Bogen singen."

Wir haben es hier eigentlich nicht mehr mit einem ausgeprägten Vergleich zu tun, sondern vielmehr mit blosser Anwendung des Verglichenen oder Vergleichenden durch Doppelsinn. Wir gelangen auf diesem Wege zu den letzten Stationen im Gebiet des Witzes, zur Parodie, Ironie und zum Wortspiel und erwähnen an dieser Stelle auch kurz eine Form des bloss anwendenden Vergleiches, die bei Heine, besonders dem Verfasser der „Reisebilder" als epithète rare oder freudiges Adjektivum bekannt ist, die uns aber hier nicht weiter beschäftigen kann, da sie nicht eigentlich witzig ist. Denn sie neigt einerseits mehr zum gesucht Geistvollen (rare), andererseits zum lustig übertreibenden Humor (freudig).[1])

1) Deswegen bringt es auch mit vollem Rechte Richard Meyer mit Byron und Keiter (a. a. O. S. 43 f.) und Ebert (a. a. O.

Wohl aber kommt für uns inbetracht, was man freudiges Zitat nennen könnte, die Parodie; also der Vergleich an allbekannten Worten, Aussprüchen, Versen, die mit der Situation, auf die sie übertragen werden, aufs schärfste kontrastieren. Denn hier haben wir es mit Karrikatur, mit Witz zu tun. Erhabenes wird vergleichend auf Nebensächliches, Unbedeutendes, Niedriges angewandt, und dadurch gleichzeitig das Erhabene komisch herabgezogen und das Niedrige komisch erhöht. Technisch treten wir mit der Parodie in das vierte und letzte grosse Stadium des Witzes ein. Beim Ichwitz, der Salopperie, dem Witz der Nebensache, der Aufzählung, waltete regelloses Nebeneinander der Kontrastpaare. Beim Wunsch und Rat, bei der Folgerung, beim kurzen Abschluss und der Kritik wurde der eine Kontrastbestand aus dem anderen entwickelt. Beim witzigen Vergleich wurde das Kontrastpaar hingestellt und gegeneinander abgewogen, vermählt oder geschieden. Der Doppelsinn endlich (Parodie, Ironie, Wortspiel) verschmilzt die Kontrastteile vollständig.

Mit der Parodie hatten wir es schon öfters zu tun, besonders Parodie semitischer und germanischer Volksmotive, Stellen des Hohen Liedes und des Volksliedes. Doch war hier das Parodisch-Vergleichende nur schwer zu erkennen. Ganz offenkundig ist die Parodie, wo Allbekanntes, Stellen der Bibel, Worte Shakespeares, Goethes und Schillers parodisch verwandt werden. Dass Heine besonders zu biblischer Parodie neigt, ist aus seiner Rasse und Anlage leicht erklärlich. Doch konnte er hierin auch durch Beispiel seiner Vorgänger bestärkt werden. Wir denken an Schillers Spiegelberg, besonders

S. 34-35) in trefflichen Belegen mit Jean Paul in Parallele. Auch Freud (a. a. O. S. 43 f.) behandelt es als „sonderbare Attribuierung", und Helene Hermann (a. a. O. S. 137-8) hebt einige Charakteristiken hervor.

an übermütige biblische Parodien in Erstlingswerken Brentanos,[1]) so wenn er die Schöpfung und den Sündenfall parodisch darstellt und Ponce mit brennendem Mantel gen Himmel fahren lässt. Für Heine müssen Worte der Bergpredigt die Rolle parodisch nachahmender Witze spielen: „ Hat der Herr Menzel seine linke Wange hingehalten, als ihm der Buchhändler Frankh auf die rechte Wange eine Maulschelle gab?“ (4, 310) In ebenso dreist parodischem Kontrast spricht er vom preussischen König, der nach der Schlacht von Jena Trost im Christentum fand: „Ihn stärkte das Beispiel des Heilandes; auch er konnte damals sagen: Mein Reich ist nicht von dieser Welt“ (5, 22). Wie Brentano,[2]) so verdreht auch Heine zuweilen die biblischen Worte, um sie der Situation anzupassen. Brentano verdreht: „Unser heutiges Brot gib uns täglich,“ und Heine, wo er von einem feisten Menschen spricht, allerdings weit witziger als Brentano: „Ein Kameel kommt eher ins Himmelreich als dieser Mann durch ein Nadelöhr geht“ (3, 178). Auch bei sich selbst parodiert er Motive frommen Glaubens; dann lacht in ihm der Heide über den Juden und Christen, der Materialist über den Spiritualisten. Als Beispiel möge dienen, wie bekannte ernste Klänge der gläubigen Wallfahrt nach Kevlaar in späteren Gedichten zuweilen mit parodischer Dissonanz nachtönen:

Ihm war er wusste nicht wie.
Er jauchzte und er brüllte,
Er gab ihm drei Ecü (2, 79).

und, noch witziger, mit Übertragung der Bratsche und des Tanzseiles:

Gar mancher der früher nur Tee genoss,
Als wohlerzogener Eh'mann,

---

1) Roethe a. a. O. S. 42.
2) Roethe a. a. O. S. 41.

Der soff jetzt Rum und kaute Tabak
Und fluchte wie ein Seemann (2, 176).

Von einem Einfluss kann natürlich beim biblischen Witze Heines nicht die Rede sein. Dazu ist das Semitische in seinem Wesen und das Semitische und Biblische im Stoff seines Witzes viel zu stark ausgeprägt. Denn nicht nur im witzigen Reim und witzigen Vergleich, sondern auch in allen anderen von uns behandelten Formen des Witzes stiessen wir auf biblische Motive. Indem wir semitischen, jüdisch-christlichen Stoff in verschiedenen Formen kurz überblicken, veranschaulichen wir gleichzeitig, wie gerade beim Witz stofflich Verwandtes, wenn es verschieden formuliert wird, verschiedenen Wert und Charakter bekommt:

Ichwitz (9, 101):

Die Repräsentanten des Heiligen Geistes verachtet er, er hat nicht einmal Ehrfurcht vor mir.

Kaufmännischer Ton (1, 472):

Dass er ein Verwandter sei
Unseres Gottes, ist nicht minder
Zweifelhaft, so viel wir wissen,
Hat der letztre keine Kinder.

Gesellschaftsphrase (1, 471):

Unbekannt ist mir der Gott,
Den ihr Christum pflegt zu nennen.
Seine Jungfer Mutter gleichfalls
Hab ich nicht die Ehr zu kennen.

Aufzählung (3, 172):

Alle grossen Männer haben in ihrem Leben davon laufen müssen: Loth, Tarquinius, Moses, Jupiter, Frau von Stael . . . . Nebukadnezar, die ganze preussische Armee.

Wunsch (2, 480):

Der auch Citronen wachsen liess,
Die Austern zu betauen.
Nun lass mich Vater diese Nacht
Das Essen gut verdauen.

Rat (2, 439/40):

Fehlt etwa einer vom Triumvirat
So nehmt einen anderen Menschen,
Ersetzt den König des Morgenlands
Durch einen abendländschen.

Folgerung (6, 396):

Kein deutscher Fürst besitzt so viele Soldaten, wie deren Horaz Vernet schon gemalt hat. Wenn die fromme Sage wahr ist, dass am Tage der Auferstehung jedem Menschen auch seine Werke nach der Stätte des Gerichtes begleiten, so wird gewiss Horaz Vernet am jüngsten Tage in Begleitung von einigen hunderttausend Mann Fussvolk und Kavallerie im Tale Josaphat anlangen.

Antwort (7, 48):

Was sind Dudaim? die Kommentatoren haben sich vergebens darüber den Kopf zerbrochen. Luther weiss sich nicht besser zu helfen, als dass er diese Blumen ebenfalls Dudaim nennt, es sind vielleicht schwäbische Gelbveiglein.

Schlusskritik (1, 477):

Welcher Recht hat, weiss ich nicht,
Doch es will mich schier bedünken,
Dass der Rabbi und der Mönch,
Dass sie alle beide stinken.

Ein wahres Wespennest voll stachliger Parodien birgt die Satire gegen Platen. Heine nennt einmal Platens Neigung (3, 354) „die zaghaft verschämte Parodie eines antiken Übermutes". Heine seinerseits hat diese zaghaft verschämte Parodie ohne Zagen und unverschämt wiederparodiert. Wir haben es hier mit einer besonderen Art von Parodie zu tun. Das Laster wird durch Tugend widersinnig erhöht und gerade dadurch höchstem Spotte preisgegeben. Ironie nennt man gewöhnlich diesen Aufwand von Ernst für etwas ganz Verlorenes, dieses scheinbar logische Eingehen, das zumeist in einer dem Anscheine nach ganz falschen aber doch doppelsinnigen Erklärung

oder Begründung besteht. Gerade hier denken wir an die verworrenen und verwechselnden Traumgebilde. — Durch das Tugendhaft-Erhabene klingt das Lasterhaft-Niedrige scharf durch, und zwar Lasterhaft-Niedriges, dessen hässliche Nacktheit durchaus der falschen Hülle des Erhabenen bedarf, da sein öffentliches Vorzeigen ganz unerhört ist: „Wie Tilly kann Platen von sich rühmen: ich war nie berauscht, habe nie ein Weib berührt und nie eine Schlacht verloren" (3, 349). „Dass der Graf katholisch werden wolle, erfuhr ich zuerst aus öffentlichen Blättern, die sogar hinzufügten, der Graf Platen werde Mönch und ginge ins Kloster. Böse Zungen meinten, dass ihm das Gelübde der Armut und die Enthaltung von Weibern nicht schwer fallen würde" (3, 361). Unter dem Feldherrnpanzer wie unter der Mönchskutte birgt sich der Graf mit seiner lichtscheuen Neigung. Und herzlos lüftet Heine die alberne Maske, die er seinem Gegner überwirft und zeigt den wahren Kern. Nie ist er so grausam wie hier, aber auch nie so nervös ausfeilend. Hier tritt Stoff und Wahrheit ganz zurück und herrscht nur der Geist und die Form. Und gerade das versöhnt auch bei diesem Witz. Oder könnte man sogar den Stoff billigen? „Wenn das Laster so grossartig, wird es minder empörend. Die Engländerin, die sonst eine Scheu vor nackten Statuen hatte, war beim Anblick eines ungeheuren Herkules minder chokiert; bei solchen Dimensionen scheint mir die Sache nicht mehr so unanständig" (7, 446). Werfen wir einen kurzen Blick in diese Galerie des Lasters: „Er ist kein Dichter, sagen die Frauen, die vielleicht — ich muss es zu seinem Besten andeuten — hier nicht ganz unparteiisch sind, und vielleicht wegen der Hingebung, die sie bei ihm entdecken, etwas Eifersucht empfinden, oder gar durch die Tendenz seiner Gedichte ihre bisherige vorteilhafte Stellung in der Gesellschaft gefährdet glauben"

(3, 353/4). „Ich will dem Grafen herzlich gern seinen Groll verzeihen, aber er hätte doch einige Rücksichten beobachten müssen, er hätte wenigstens das Geschlecht in uns ehren sollen, da wir keine Weiber sind, sondern Männer und folglich zu einem Geschlechte gehören, das nach seiner Meinung das schöne Geschlecht ist" (3, 364). „Er schont nicht einmal Houwald, diese gute Seele sanft wie ein Mädchen — ach, vielleicht eben dieser holden Weiblichkeit wegen hasst ihn ein Platen" (3, 365). „Und in der Tat, die heiligen Männer des Cölibats mussten erfreut sein über seine Gedichte, wodurch die Enthaltung vom weiblichen Geschlechte befördert wird" (3, 361).

Auch sonst gibt Heine ironisch falsche Begründung, harmloses Spiel neben diesen giftigen Pfeilen:

Und da keiner wollte leiden,
Dass der andere für ihn zahle,
Zahlte keiner von den beiden (1, 354).

Auf der Mutter Frage, ob er sorgsam in der Fremde gepflegt wird, schweigt er, denn:

Man kriegt so leicht eine Grät' in den Hals,
Du darfst mich jetzt nicht stören (2, 472).

„Wenn Wilhelm Schlegel in Paris war, sah er sich beständig im Spiegel, und da ist es wohl kein Wunder, dass er in Frankreich keine Poesie sah" (5, 275). „Wie konnte der grosse Künstler (Beethoven) einen so unerquicklichen geistesarmen Freund (Anton Schindler) ertragen! riefen die Franzosen, die über dem monotonen Geschwätz jenes langweiligen Gastes alle Geduld verloren. Sie dachten nicht daran, dass Beethoven taub war" (6, 261). Die Ironie ist da besonders raffiniert, wo Heine mit scheinbarer Teilnahme sich fremder Produktionen annimmt, aber auch hier seine Liebeswerke mit argem Doppelsinn rückgängig macht. So meint er von Platens „Oedipus": „Statt dass er ihn den Vater Lajus töten und die Mutter

Jokaste heiraten liess, hätte er es im Gegenteil so einrichten sollen, dass Oedipus seine Mutter tötet und seinen Vater heiratet" (3, 366). Ähnlich verwendet er schon in der „Harzreise" die Motive des deutschen Barden, der an einem Nationalgedicht zur Verherrlichung Hermanns und der Hermannsschlacht arbeitet, freilich hier weit harmloser. „Ich machte ihn darauf aufmerksam, dass er die Sümpfe und Knüppelwege des Teutoburger Waldes sehr onomatopoetisch durch wässerige und holperige Verse andeuten könne, und dass es eine patriotische Feinheit wäre, wenn er den Varus und die übrigen Römer lauter Unsinn sprechen liesse" (3, 62). Noch kühner ist Heines Ironie, wo er sich mit dem Witz der Gegner befasst, also Witze macht über den Witz oder vielmehr die Witzlosigkeit. So will er Raupach die schlechten Witze hingehen lassen, denn: „Am Ende will Raupach damit nur dem Publikum schmeicheln, denn der arme Hecht im Parterre wird zu sich selber sagen: Soche Witze kann ich auch machen, und für dieses befriedigte Selbstgefühl wird er dem Autor Dank wissen" (4, 493).

Wir entsinnen uns des Überraschungseffektes beim Platenschen Witz, gegen den Heine ganz ähnlich vorgeht und erwähnen nur noch zum Schluss: „Ich aber, der ich weiss, wo der Witz steckt, habe herzlich gelacht, als ich von dem gräflichen herrschsüchtigen Dichter las . . . . der zu allen deutschen Dichtern sagte:

> Ja, gleich wie Nero wünsch ich Euch nur ein Gehirn,
> Durch einen einz'gen Witzeshieb zu spalten es.

Der Vers ist schlecht, der versteckte Witz aber besteht darin: dass der Graf eigentlich wünscht, wir wären alle lauter Neronen und er im Gegenteil unser einziger lieber Freund Pythagoras" (3, 366/7). Heine will Platen zwar zerlegen wie Cuvier das schmutzigste Insekt, hier aber

hat er ein harmloses Geschöpfchen erst durch seine Behandlung unsauber gemacht.

Nach dem witzigen Doppelsinn im Gedanken betrachten wir zum Schluss kurz den konzentriertesten Witz, den witzigen Doppelsinn im Wort, den Wortwitz. Das Behagen, neben dem übertragenen, dem bildlichen Sinne den ursprünglichen, buchstäblichen aufzudecken und hervorzuheben ist allzu verlockend besonders für Heine, der die Zweiheit, wie sie in seinem ganzen Wesen und Denken vorhanden ist, so auch anderswo immer findet. Bezeichnend dafür, wie er den komischen Gegensatz zwischen der verblassten bildlichen und der prägnant körperlichen Bedeutung findet und empfindet sind stereotype Wendungen wie: „Ein Pantoffel kommt ihm abhanden oder vielmehr abfüssen" (3, 76). „Wie Sand oder besser gesagt wie Koth am Meere" (3, 16). „Eine reine oder vielmehr eine schmutzige Lüge" (7, 12). Das Auffinden des Doppelsinnes liegt unter den Witzen der Oberfläche am nächsten und kommt am leichtesten zum Vorschein. Wenn der Kontrastschluss der Witz des Gedichtes, der Vergleich der Witz der kunstvollen Prosa ist, so ist der Wortwitz der Witz der Konversation. Der Wortwitz ist auch geläufiger und wohlfeiler als die Ironie; denn der Doppelsinn im Wort stellt sich leichter ein und lässt sich leichter verwerten als der Doppelsinn im Gedanken. Auch bei Heine mag der Wortwitz in der Unterhaltung eine grössere Rolle gespielt haben als in seinen Schriften. Aber auch da verwendet er ihn. Dazu ist der Jude und der Grossstädter in ihm zu stark. Denn dem Juden, ebenso wie dem Berliner und dem Pariser ist von jeher eine ausgesprochene Neigung zum Wortwitz eigen gewesen. Bestärken musste ihn auch der wortspielende Stil des Romanen und des Juden, insbesondere des Berliner Juden.

Aber auch dem Wortwitz der Romantik stand Heine nicht fern. Von den Romantikern ist er Brentano wohl am verwandtesten. Freilich von einem Einfluss kann gerade beim Wortwitz am wenigsten die Rede sein. In ihm prägt sich auch nicht wie in anderen Arten des Witzes Heines ganzes Wesen aus; denn wie keine andere Form des Witzes ist der Wortwitz ein selbständiger Einfall, der kein stoffliches Vorbild nötig hat, da der Stoff im Worte besteht. Der Wortwitz fordert auch keine Überlegung. Er geht nicht behutsam vor, sondern hüpft und springt. Wort s p i e l heisst er drum mit Recht. „Wie Harlekine rennen die verrücktesten Wortspiele durch das Stück", sagt Heine von Brentanos „Ponce". Brentano kann aber auch deswegen nicht von grossem Einfluss sein, weil bei ihm der Doppelsinn sehr oft nicht witzig ist, nur selten witzige Kontrastwirkung besitzt. Und nur der Doppelsinn, der witzig ist, kommt hier in Betracht, zuerst das witzige Mischwort mit neuem Sinn:

Zwar beendigt ist der Krieg,
Doch die Kriegsgerichte blieben
Und es heisst, du habest einst
Viel E r s c h i e s s l i c h e s geschrieben (1, 412).

So spricht er (3, 68) von „Altdeutschen Revolutionsdilletanten mit ihren T u r n g e m e i n p l ä t z e n", so sehnt er sich zurück (4, 121) „nach den R a u c h f l e i s c h l i c h k e i t e n Hammonias". Erbkönigtum und Unfähigkeit vereinigt und verspottet er wirksam:

Das ist Herr Ludwig von Bayerland,
Dergleichen gibt es wenig,
Das Volk der Bavaren verehrt in ihm
Den a n g e s t a m m e l t e n König (2, 169).

Einen verräterischen Hofrat redet er an:

Sie machen jetzt ein grosses Geschrei
Von wegen deiner V e r h o f r ä t e r e i (1, 315).

und den Wahlesel:

Du stammst vom Zebra vielleicht, die Haut
Sie ist gestreift zebräisch (2, 196).

Hier ist der Vergleich zwischen Land und Tier, wie er uns in dem barocken Reim Russlands — Kuhschwanz begegnete, in ein Wort konzentriert. Spinoza nennt Heine seinen Unglaubensgenossen, ganz in der Art wie etwa Lichtenberg sagen lässt: „Wir von Gottes Ungnaden, Tagelöhner . . . . ."[1])

Häufig vermischt Heine auch Fremdwörter. So spricht er (9, 365) von einer Emanzimatrize, so vereinigt er Guizot und Guillotine (6, 374) zu einer „Guizotine" und durch ähnlichen Mischprozess (3, 326): „Melancholik"; (2, 154): „Philozopf", und (1, 472): „Philantröpfchen".

Millionen und Narrentum vermischt er souverän, obwohl ihm beides fehlt, in „Millionarr" (3, 178, 182), das später in Millionarrismus wiederkehrt. Ähnlich, aber noch glücklicher vereinigt er Gemütlichkeit und Geld, wenn er sich von Rothschild (3, 323) ganz „famillionär" behandeln lässt; dies gefällt ihm so gut, dass er später noch mit Börne (7, 34) „Arm in Arm ganz famillionär in den Strassen von Paris umherflaniert". — Aber da passt das Wort nicht mehr. — Hierher gehören auch Bildungen wie Doktrinärrin (1, 446) und Pensionärrin. Auch auf Platen werden verfängliche Neubildungen zweier Fremdwörter geprägt, wenn etwa Hyacinth zu Gumpel sagt: „Ich bin ein Praktikus und Sie ein Diarrhetikus, kurz und gut Sie sind ganz mein Antipodex."

Bei Witzworten dieser Art entspricht dem Doppelsinn ein Doppelwort. Wir haben es nunmehr mit dem Wortwitz zu tun, der in das einzelne Wort Doppelsinn legt. Hier haben wir die Witzart, bei der am meisten an Stoff gespart wird. Heine verwendet meisterhaft den

1) Freud a. a. O. S. 62.

Doppelsinn des Wortes. Er spart mit Worten mehr als mit Geld. Geschäftsmann ist er nur in der Verwendung seines Wortschatzes. Das doppelsinnige Wort wird zuerst in seiner prosaischen, in der buchstäblichen Bedeutung vorgeführt und dicht hinterher im satirischen Nebensinn, der bis dahin versteckt blieb; es zeigt sich gewissermassen zuerst im Schlafrock und dann in Rüstung oder Narrenmaske:

Cigarren tragen sie im Maul
Und in der Hosentasch die Händ;
Auch die Verdauungskraft ist gut —
Wer nur sie selbst verdauen könnt (1, 271)!

Wir stellen diesem ziemlich wohlfeilen Wortwitz gegenüber als weit witziger den parodischen Wunsch der mit demselben Material arbeitet:

Der auch Citronen wachsen liess
Die Austern zu betauen.
Nur lass mich Vater diese Nacht
Das Essen gut verdauen.

Hierhin gehört auch das bekannte aber mehr gekünstelte als kunstvolle Wortspiel (1, 104):

Die Tore jedoch die liessen
Entwischen mein Liebchen gar still,
Ein Tor ist immer willig
Wenn eine Törin will.

Witziger macht sich schon (1, 415):

Wenn du aber gar nichts hast,
Ach, so lasse dich begraben,
Denn ein Recht zu leben, Lump,
Haben nur, die etwas haben.

oder etwa, wenn sich Mops der Schwabendichter über Zauberei und Hexenkessel beklagt (2, 407):

Wär ich doch daheim geblieben
Bei den trauten Schulgenossen!
Das sind keine Hexenmeister,
Sie bezaubern keinen Menschen.

Ein ähnliches Spiel treibt Heine schon in der „Roman-

tischen Schule“ (5, 257): „Das könnt ihr dennoch alles nicht nachmachen; da ist der Finger Goethes. Aber ihr wollt das auch nicht nachmachen und ich höre, wie ihr mit Abscheu behauptet: wir sind keine Hexenmeister, wir sind gute Christen. Dass ihr keine Hexenmeister seid, das weiss ich;“ oder später in den „Memoiren“ (7, 499): „Ich bin selbst zwar kein Hexenmeister geworden, aber ich weiss wie gehext wird und besonders weiss ich, was keine Hexerei ist.“ „Die Menschen sind fortgerückt; wo einst Spanier standen, stehen jetzt Holländer; die Hanseaten traten an die Stelle der Juden; wo man Türken sucht, findet man jetzt Russen; die Italiener stehen, wo einst die Franzosen gestanden; sogar die Deutschen sind weiter gekommen“ (3, 443). „Die Schulbuben frugen ihn, in welcher Sprache der Don Quichote geschrieben ist? Und wenn mein armer Massmann antwortete, in spanischer Sprache — erwiderten sie, er irre sich, derselbe sei lateinisch geschrieben und das käme ihm so spanisch vor.“ Mit vergiftetem Degen tritt der doppelsinnige Witz gegen den Grafen Platen auf und verwundet ihn an der Stelle, wo er sterblich ist: „Gegen den grossen Haufen glaubt Platen sich genugsam versteckt zu haben, wenn er das Wort Freund manchmal auslässt, und es geht ihm dann wie dem Vogel Strauss, der sich hinlänglich verborgen glaubt, wenn er den Kopf in den Sand gesteckt, sodass nur der Steiss sichtbar bleibt. Unser erlauchter Vogel hätte besser getan, wenn er den Steiss in den Sand versteckt und uns den Kopf gezeigt hätte. In der Tat, er ist mehr ein Mann von Steiss als ein Mann von Kopf“ (3, 355). „Was finden Sie in den Gedichten des Grafen Platen-Hallermünde?“ frug sich jüngst einen solchen Mann. „Sitzfleisch!“ war die Antwort. „Sie meinen in Hinsicht der mühsamen, ausgearbeitetenForm?“ entgegnete ich. „Nein,“ erwiderte jener, „Sitzfleisch auch

in betreff des Inhaltes“ (3, 354). Zum Schluss noch ein gutes harmloseres Worspiel:

> Ja ja, der Helm gefällt mir, er zeugt
> Vom allerhöchsten Witze!
> Ein königlicher Einfall wars,
> Es fehlt nicht die Pointe, die Spitze (2, 436).

Aber hier zeigt sich der Witz sofort in Rüstung, er liegt in der Helmspitze eines preussischen Schutzmanns. Auch in Wortwitzen gegen den Grafen Platen kommt der Doppelsinn, die Zweideutigkeit zuweilen unvorbereitet, stellt sich nicht erst vor, sondern erscheint sofort im Kostüm, dafür aber versteckter, und nur für Kenner gleich beim Erscheinen zu durchschauen: Ein reissender Wolf im Schafspelz; oft so versteckt, dass nur Zoologen und Tierbändiger ihn erkennen können: „Auch andere erzählten mir, dass mich der Graf Platen hasse und sich mir als Feind entgegenstelle; — und das war mir auf jeden Fall angenehmer, als hätte man mir nachgesagt, dass mich der Graf Platen als Freund hinter meinem Rücken liebe“ (3, 361). „Denn die freie Liebe dieses Genius fehlt ihm, er muss auch diesem Jungen beharrlich nachlaufen und er weiss nur die äusseren Formen zu erfassen“, „Ein gebildetes Gemüt wird aber nur durch die gebildete Form angesprochen, diese können wir nur von den Griechen lernen und von neueren Dichtern die griechische streben, griechisch denken, griechisch fühlen, und in solcher Weise ihre Gefühle an den Mann bringen“ (3, 339).

Aber nicht immer sind es reissende Wölfe. Auch zahme Tiere, besonders Haustiere hält Heine gern. Das auf den Menschen übertragene Tier ist eine der primitivsten Doppelsinne. Heine macht auch diese triviale Witzart geniessbar dadurch, dass er den Doppelsinn besonders kunstvoll zum Ausdruck bringt. Hier wie bei keinem anderen Witze wirkt lediglich die Form. Auch hier ist

der Doppelsinn in der Regel kunstvoll vorbereitet. Entweder lässt sich das Tier vor seiner Menschwerdung selbst sehen oder sich durch ein anderes vertreten. Wir ordnen nach zoologischen Gesichtspunkten: „. . . . Und bei Gelegenheit der Esel, welch ein weites Zitatenfeld eröffnet sich mir! Wie viel Merkwürdiges lässt sich anführen über antike Esel im Gegensatz zu den modernen — wie vernünftig waren jene, und ach! wie stupide sind diese!" (3, 169) „Die hannöverschen Junker sind Esel, die nur von Pferden sprechen" (7, 431).

Gibt es nicht gelehrte Hunde?
Und auch Pferde, welche rechnen?
. . . . . .
Schreiben Esel nicht Kritiken,
Spielen Affen nicht Komödie?
. . . . . .
Singen nicht die Nachtigallen?
Ist der Freiligrath kein Dichter?
Wer besäng den Löwen besser,
Als sein Landsmann das Kamel? (2, 365)

„Er hat soviel Mut wie hundert Löwen und so viel Verstand wie zwei Esel (5, 339).". Der auf Pistolen geforderte grosse Israel Löwe entgegnet: „Ich will lieber ein lebendiger Hund sein als ein toter Löwe (3, 137)". „Zu unserem Glücke sind die Blumen in Frankreich ganz so wie bei uns zu Hause, die Veilchen und Rosen sehen ganz wie deutsche aus, und die Ochsen und die Kühe und die Esel sind geduldig und nicht gestreift, ganz wie bei uns, und die Vögel sind gefiedert und singen in Frankreich ganz so wie in Deutschland, und wenn ich gar hier in Paris die Hunde herumlaufen sehe, kann ich mich ganz wieder über den Rhein zurückdenken und mein Herz ruft mir zu: das sind ja unsere deutschen Hunde" (7, 119).

Gar manche, die ich als Kälber verliess,
Fand ich als Ochsen wieder (2, 476).

Ganz ähnlich, aber komplizierter: „Im Dorf war ein

Ochs, der so alt war, dass er endlich kindisch ward, und als man ihn schlachtete, schmeckte sein Fleisch wie bejahrtes Kalbfleisch" (7, 448).

Ja, Europa ist erlegen,
Wer kann Ochsen widerstehn (1, 409)?

„Er wird einst Gras essen, ein Ochs ist er schon von Natur (7, 29)." „Nicht selten sprach ich auf freiem Felde vor einer grossen Anzahl Ochsen und Kühe und es gelang mir, das versammelte Rindviehvolk zu überbrüllen. Schwerer schon ist es, vor Schafen eine Rede zu halten."

O König Wisramitra
O welch ein Ochs bist du,
Dass du so viel kämpftest und büsstest
Und alles für eine Kuh (1, 117).

In der Form ganz ähnlich:

Aber tief muss uns empören,
Was wir von der Leda lesen.
Welche Gans bist du gewesen.
Dass ein Schwan dich konnt' betören (1, 410).

Der König liebt das Stück (Die Frösche); das zeugt
Von gutem antiken Geschmacke.
Den Alten amüsierte weit mehr
Modernes Froschgequake (2, 493).

Zum Schluss:

Auch einen Schweinskopf trug man auf
In einer zinnernen Schüssel,
Noch immer schmückt man den Schweinen bei uns
Mit Lorbeerblättern den Rüssel (2, 451).

Man kann bei Heine nicht nur von einer Flora des Witzes, sondern auch von einer Menagerie des Witzes reden. Tiere fanden wir schon in den verschiedensten Käfigen des Witzes. Wir denken an die Aufzählung: Professoren, Studenten, Philister, Vieh; wir entsinnen uns ferner der Affen im witzigen Reim und witzigen Vergleich; beim Ochsen fallen uns die Orthodoxen ein oder

der Reim: Ochs Jochs; und die Stockfische, vor denen er schon in der Jugend seine fischenden Kameraden warnt[1]): „Nehmt euch in Acht, dass ihr nicht ins Wasser fallt. Man fängt dort Stockfische —" tauchen noch einmal auf in dem Vergleich: „Ich weiss, dass mir das Deutsche das ist, was dem Fische das Wasser ist, dass ich aus diesem Lebenselement nicht herauskann und dass ich — um das Fischgleichnis beizubehalten — zum Stockfisch vertrocknen muss, wenn ich — um das wässerige Gleichnis beizubehalten — aus dem Wasser des Deutschtümlichen herausspringe;" und in dem witzigen Reim Stockfisch-Lockwisch im Zusammenhang mit ähnlichen Fischreimen: Walfisch — Walhallwisch; Schellfisch —wölfisch.

In den Tierwortspielen liegt doch wenigstens noch ein gewisser Sinn. Der schwindet ganz, wo wir es mit blossem Gleichklang zu tun haben, wo auf Kosten des Sinnes der Gleichklang erzwungen wird. Hier ist weder sinnvoller Gegensatz noch sinnvolle Übereinstimmung. Wenn Le Grand so trommelt, dass fasst das Trommelfell zerrissen wurde, so liegt in dem zweimaligen Trommeln nur ein sinnloser Gleichklang. Wir stehen hier mit einem Fusse schon ausserhalb des Witzes. Beim Eintritt in das Gebiet des Heineschen Witzes fanden wir Gebilde, die zu regellos, zu natürlich willkürlich, zu verworren waren, um Witz zu sein, am Ausgang treffen wir solche, die zu geregelt, zu gekünstelt, zu erzwungen, zu unnatürlich sind. Eigennamen wirken in der witzigen Aufzählung, wirkten vor allem im witzigen Reim. In der Prosa aber macht sich der Gleichklang beim Eigennamen zu gekünstelt, hört sich zu gewaltsam gestimmt an. Heine verwendet ihn auch höchst selten, auch das ein Beweis

[1]) Wenn anders wir Strodtmann glauben dürfen, der diese Anekdote (1, 65) erzählt.

dafür, um wieviel geschmackvoller sein Witz ist als der der Romantik.[1]) Der Pianist Dreyschock (6, 394), bei dem man nicht glaubt, einen Pianisten Dreyschock, sondern drei Schock Pianisten zu hören, steht fast vereinzelt da. Den Namen Klopstock macht Brentano zu einem Klopfstockmärchen; Heine verwendet Klopstock witziger, indem er ihn auf Haubenkopfstock reimt oder eine seiner Oden zur Erzeugung eines grossen Lärms die Treppe herunterfallen lässt. Wenn Heine den Büffel und den König von Dafur mit St. Beuve und Viktor Hugo vergleicht, so lässt er wohlweislich den Namenwitz nur erraten, ohne ihn aufzudrängen, und wo er zwischen dem Geheimrat Schmalz und den kapitolinischen Gänsen eine Parallele zieht, verzichtet er auf eine geschmacklose Beziehung zwischen Schmalz und Gänsen, die Brentano sicher aufgegriffen hätte. Immerhin verwendet er oft den Klangwitz in gesucht-witzigen Figuren; so stimmt er in einer Art Variation auf den Ritter des roten Adlerordens dritter Klasse: „Er war einst ein besserer Ritter und war selbst ein Adler und gehörte zur ersten Klasse" (5, 18), oder: „Er trifft den Nagel auf den Kopf und seine vernagelten Feinde auf die Köpfe" (5, 43), ähnlich: „Ich schlage aus meinen Feinden selbst Dukaten, dergestalt, dass ich dabei die Dukaten bekomme und meine Feinde die Schläge" (3, 162). Den Abschluss mögen einige chiastische Spiele bilden:

Glauben will ich, was du schwörst.
Schwören will ich, was du glaubst (2, 15).

Schönste Sonne unter den Mädchen,
Schönstes Mädchen unter der Sonne (1, 199).

„Hierdurch entstand nun in Ägypten ein skandaloser

[1]) Über den Namenwitz der Romantik: Roethe a. a. O S. 524 ff.

Mythos und in Heidelberg ein mystischer Skandal" (5, 280). „Wellington hat das Unglück, überall Glück zu haben, wo die grössten Männer der Welt Unglück hatten" (3, 490); ganz ähnlich noch im Buch über Börne: „Eine Revolution ist ein Unglück, aber ein noch grösseres Unglück ist eine verunglückte Revolution" (7, 84).

Derartige Spielereien sind weder witzig noch Heinisch. Wir sind schon über die Grenzen. Heine und sein Witz liegt hinter uns.

UNIV. OF MICH.
JUN 29 1909

LITERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. JOSEF SCHICK, o. ö. Professor an der Universität München
und
Dr. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. Professor an der Universität Heidelberg
XXXVI. Heft.

Heine und sein Witz

Von

Erich Eckertz

BERLIN
Verlag von Emil Felber
1908

Ladenpreis 4,— M, Subskriptionspreis 3,50 M

Literarhistorische Forschungen.

Herausgegeben von

Dr. **Josef Schick**, o. ö. Professor an der Universität München

und

Dr. **M. Frhr. v. Waldberg**, a. o. Professor an der Universität Heidelberg

---

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Literaturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Unternehmungen zur germanischen und vergleichenden Literaturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Literaturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen, sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Literarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elisabethan Drama.** Von Edward Meyer. 4.— Mk., Subskriptionspreis 3.50 Mk.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von Richard Schwinger. 6.— Mk., Subskriptionspreis 5.20 Mk.

„ 3. **Lady Pembroke.** Mit Abdruck ihres „Mark Antony". Von Alice H. Luce. 3.— Mk., Subskriptionspreis 2.60 Mk.

„ 4. **Benjamin Neukirch, das Haupt der dritten schlesischen Schule.** Von Wilhelm Dorn. 3.— Mk., Subskriptionspreis 2.60 Mk.

„ 5. **William Shakespeares Lehrjahre.** Von Gregor Sarrazin. 4.50 Mk., Subskriptionspreis 4.— Mk.

„ 6. **Das deutsche Madrigal.** Von Karl Vossler. 3.50 Mk., Subskriptionspreis 3.— Mk.

„ 7. **Robinson und Robinsonaden.** Bibliographie, Geschichte, Kritik. Von Hermann Ullrich. I. Bibliographie. 9.— Mk., Subskriptionspreis 8.— Mk.

„ 8. **Der Einfluß der deutschen Literatur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.** Von Karl Menne. I. Periode der Übersetzungen: Fabel- und Idyllendichtung; Klopstocks „Messias"; Übersicht über das Drama. 2.40 Mk., Subskriptionspreis 2.20 Mk.

„ 9. **„Les Fées amoureux".** Von E. Sieper. 6.— Mk., Subskriptionspreis 5.20 Mk.

„ 10. **Das deutsche Soldatenstück des achtzehnten Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm.** Von K. H. von Stockmayer. 3.— Mk., Subskriptionspreis 2.60 Mk.

„ 11 **Owenus und die deutschen Epigrammatiker des XVII. Jahrhunderts.** Von Erich Urban. 1.60 Mk., Subskriptionspreis 1.40 Mk.

„ 12. **Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance.** Von Karl Vossler. 2.— Mk., Subskriptionspreis 1.70 Mk.

„ 13. **König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury.** Von Gustav Liebau. 4.50 Mk., Subskriptionspreis 4.— Mk.

„ 14. **The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and Others.** Edited with an Introduction, Notes and Glossary by Harvey Carson Grumbine. 7.— Mk., Subskriptionspreis 6.— Mk.

VERLAG von EMIL FELBER in BERLIN und LEIPZIG.

Heft 15. **John Heywood's „The Spider and the Flie".** Ein Kulturbild aus dem XVI. Jahrhundert. Von Dr. Jakob Haber. 3.— Mk., Subskriptionspreis 2.60 Mk.

„ 16. **Victor Hugos Dramen** mit besonderer Berücksichtigung ihrer Frauencharaktere. Von A. Sleumer. 8.— Mk., Subskriptionspreis 7.— Mk.

„ 17. **Müller von Itzehoe. Sein Leben und seine Werke.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Von Albert Brand. 2.40 Mk., Subskriptionspreis 2.20 Mk.

„ 18. **Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur.** Von Michael Öftering. 4.— Mk., Subskriptionspreis 3.50 Mk.

„ 19. **Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. 7.— Mk., Subskriptionspreis 6.20 Mk.

„ 20. **Wort und Bedeutung in Goethes Sprache.** Von Ewald A. Boucke. 5.— Mk., Subskriptionspreis 4.40 Mk.

„ 21. **Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite".** Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen von Werner Deetjen. 4.— Mk., Subskriptionspreis 3.50 Mk.

„ 22. **Luigi Pulci and the Morgant Maggiore.** By Lewis Einstein, M.-A. 2.— Mk., Subskriptionspreis 1.70 Mk.

„ 23. **Der Refrain in der französischen Chanson.** Von Gustav Thurau. 12.— Mk., Subskriptionspreis 10.60 Mk.

„ 24. **Ludwig Tiecks Lyrik.** Eine Untersuchung von Wilhelm Miessner. 2.40 Mk., Subskriptionspreis 2.20 Mk.

„ 25. **Der Mannheimer Shakespeare.** Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen von Dr. Hermann Uhde-Bernays. 2.— Mk., Subskriptionspreis 1.70 Mk.

„ 26. **Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Von Rudolf Schoenwerth. 8.— Mk., Subskriptionspreis 7.— Mk.

„ 27. **Heines Verhältnis zu Byron.** Von Felix Melchior. 3.50 Mk., Subskriptionspreis 3.— Mk.

„ 28. **Rahel Varnhagen und ihr Verhältnis zur Romantik.** Von E. Graf. 2.20 Mk., Subskriptionspreis 2.— Mk.

„ 29. **Die Liebestheorie der Provençalen** bei den Minnesingern der Stauferzeit. Eine literarhistorische Untersuchung von Anna Lüderitz. 3.— Mk., Subskriptionspreis 2.60 Mk.

„ 30. **Nathaniel Lees Trauerspiel Theodosius** or the force of love. Von Fritz Resa. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— Mk.

„ 31. **John Barclays Argenis.** Eine literarhistorische Untersuchung von Karl Friedrich Schmid. 4.— Mk., Subskriptionspreis 3.50 Mk.

„ 32. **Boeve-Amlethus.** Das altfranzösische Epos von Boeve de Hamtone und der Ursprung der Hamletsage. Von Rudolf Zenker. 9.— Mk., Subskriptionspreis 8.— Mk.

„ 33. **Shelley und die Frauen.** Von Otto Maurer. Ladenpreis 3.50 Mk., Subskriptionspreis 3.— Mk.

„ 34. **Ben Jonson.** Von Philipp Aronstein. 6 Mk., Subskriptionspreis 5.40 Mk.

„ 35. **Studies in English Faust Literature.** Von Alfred E. Richards. I. The English Wagner Book of 1594. Edited with Introduction and Notes. 4.50 Mk., Subskriptionspreis 4.— Mk.

Eine grössere Anzahl Hefte mit besonders wertvollen Arbeiten befindet sich in Vorbereitung.

VERLAG von EMIL FELBER in BERLIN und LEIPZIG.

Farinelli, Arturo, Grillparzer und Lope de Vega. Mit den Bildnissen der Dichter. 6.50 Mk.

Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. 14.— Mk.

Inhalt: J. J. David, Prolog. — R. M. Werner, Die Gruppen im Drama. — Erich Schmid, Edward. — A. Brandl, Zur Kritik der englischen Volksballaden. — Ad. Hauffen, Zur Kunde vom Wassermann. — Arth. Petrak, Zum Volkslied von den drei Winterrosen. — J. E. Wackernell, Ein Tiroler Passionsspiel in Steiermark. — J. Spengler, Kilian Reuther von Melrichstadt. — K. Luick, Zur Geschichte des englischen Dramas im XVI. Jahrhundert. — Jul. Wahle, Bürger und Sprickmann. — Berth. Hoenig, Glaube und Genie in Goethes Jugend. — Ed. Castle, Die drei Paria. — Jak. Zeidler, Eine Wiener Werther-Parodie. — F. A. Mayer, Goethe auf dem Puppentheater. — Emil Horner, Anton von Klein in Wien. — O. F. Walzel, Frau von Staëls Buch de l'Allemagne und A. W. Schlegel. — A. Sauer, Neue Beiträge zum Verständnisse und zur Würdigung einiger Gedichte Grillparzers. — J. Minor, Die Ahnfrau und die Schicksalstragödie. — A. v. Weilen, Fr. Hebbels historische Schriften. — R. F. Arnold Holtei und der deutsche Polen-Kultus. — M. Murko, Miklosichs Jugend und Lehrjahre.

Franz, W., Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. 3.— Mk.

Holthausen, Ferd., Lehrbuch der altisländischen Sprache. 2 Bde. 9.— Mk., geb. 11.— Mk.

1. Teil: Altisländisches Elementarbuch. 4.— Mk., geb. 5.— Mk.
2. „ Altisländisches Lesebuch. 5.— Mk., geb. 6.— Mk.

Kaluza, Max, Historische Grammatik der englischen Sprache. 2 Bde. 13.— Mk., geb. 15.— Mk.

1. Teil, Geschichte der englischen Sprache etc. 6.— Mk., geb. 7.— Mk.
2. „ Laut- u. Formenlehre des Mittel- u. Neuenglischen. 7.— Mk., geb. 8.— Mk.

Köhler, Reinhold, Kleinere Schriften. 3 Bde. 46.— Mk.

1. Bd. Zur Märchenforschung. 14.— Mk.
2. „ Zur erzählenden Literatur des Mittelalters. 16.— Mk.
3. „ Zur neueren Literaturgeschichte und Wortforschung. 16.— Mk.

Landau, Marcus, Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrhundert. 12.— Mk.

Minde-Pouet, Georg, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. 6.— Mk.

Percy's Reliques of ancient english poetry. Nach der ersten Ausgabe von 1765, mit den Varianten der späteren Originalausgaben. Herausgegeben und mit Einleitung und Registern versehen von A. A. M. Schröer. 15.— Mk., geb. 17.— Mk.

Richter, Helene, Percy Bysshe Shelly. Mit dem Bildnisse des Dichters. 10.— Mk.

Sarrazin, Gregor, Thomas Kyd und sein Kreis. Eine literarhistorische Untersuchung. 3.— Mk.

Saxo Grammaticus, die ersten 9 Bücher, übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von H. Jantzen. 12.— Mk., geb. 13.— Mk.

Schrader, Hermann, Der Bilderschmuck der deutschen Sprache in Tausenden volkstümlicher Redensarten. Nach Ursprung und Bedeutung erklärt. 6. Auflage. 6.— Mk., geb. 7.— Mk.

—, Aus dem Wundergarten der deutschen Sprache. 3.50 Mk., geb. 4.50 Mk.

—, Scherz und Ernst in der Sprache. Vorträge, gehalten im Allgemeinen deutschen Sprachverein. 2.— Mk., geb. 3.— Mk.

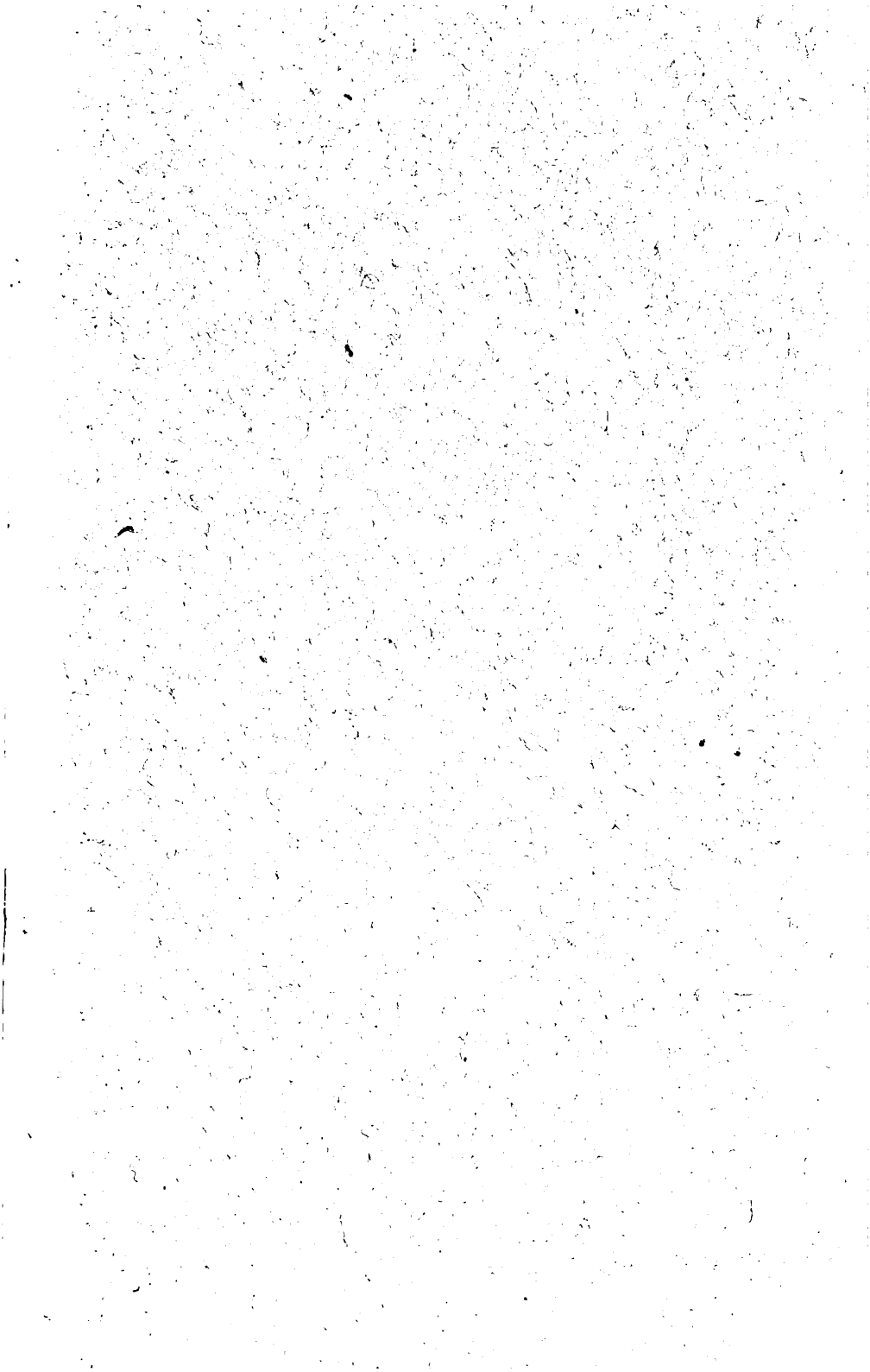
Steiner, Rudolf, Goethes Weltanschauung. 3.— Mk.

Valentin, Veit, Goethes Faustdichtung, in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt 5.40 Mk., geb. 6.50 Mk.

Wunderlich, Hermann, Unsere Umgangsprache in der Eigenart ihrer Satzfügungen. 4.50 Mk., geb. 5.50 Mk.

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Herausgegeben von J. Collin und W. Wetz. Jeder Band 14.— Mk.

Druck von W. Hoppe, Borsdorf-Leipzig.



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE